ROK IV

ŚPIEW W SZKOLE

MIESIĘCZNIK

Nr. 3

ORGAN KOMISJI MUZYKI I ŚPIEWU
WYDZIAŁU PEDAGOGICZNEGO
ZWIĄZKU NAUCZYCIELSTWA POLSKIEGO

WARSZAWA — LISTOPAD 1936

TREŚĆ NUMERU:

NAKŁADEM ZWIĄZKU NAUCZYCIELSTWA POLSK.
ADRES REDAKCJI I ADMINISTRACJI: Warszawa, ul. Smulikowskiego 1.
Redakcja czynna codziennie od godz. 11-ej do 14-ej. Tel. 669-70.
Administracja czynna od godziny 8-ej do 15-ej. Telef. 269-49.

WARUNKI PRENUMERATY:

Prenumerata roczna . . . . zł 8.—
Dla członków Związku Nauczycielstwa Polskiego . . zł 4.—
Przy prenumerowaniu dwóch i więcej czasopism . . zł 3.—

KONTO P. K. O. Nr 435.

KAŻDY CZŁONEK ZWIĄZKU NAUCZYCIELSTWA POLSK. może otrzymać „Śpiew w Szkole" bezpłatnie, jako dodatek miesięczny do „Głosu Nauczycielskiego".

Zakłady Graficzne „NASZA DRUKARNIA", Warszawa, ul. Sienna 15.

ŚPIEW W SZKOLE • N• 3
WARSZAWA — ROK VI — 1936/7

MONIUSZKO — CZŁOWIEK

Dzieje Moniuszki-artysty są niewątpliwie lepiej opracowane, aniżeli dzieje Moniuszki-człowieka. Świadczą o tym dotychczasowe monografie, poświęcone nieśmiertelnemu twórcy „Halki", monografie, w których element biograficzny traktowany jest przeważnie z dużą powściągliwością. Godnym w tym względzie żywej uwagi wyjątkiem jest praca Henryka Opieńskiego [1]), publikująca po raz pierwszy znaczną ilość materiałów nieznanych.

Wiele jeszcze jednak dokumentów moniuszkowskich czeka na wydawcę. Przede wszystkim listy, których lwia część spoczywa dotąd w rękopisach [2]). A przecież one właśnie stanowią w pierwszym rzędzie nieoceniony przyczynek do poznania Moniuszki-człowieka. W nich bowiem zaznacza się z całą wyrazistością oblicze duchowe Moniuszki, jego charakter i usposobienie — znajduje pełne odbicie jego życie, znaczone piętnem jakże dojmujących trosk, zmagań, upokorzeń...

Moniuszko, któremu przypisywano brak otwartości w obcowaniu z ludźmi, w listach odsłania swą duszę ze wzruszającą bezpośredniością. Jakże rysem tym różni się wybitnie epistolografia moniuszkowska choćby np. od chopinowskiej! Chopin rzadko przecie kiedy bywa w listach swych w tym stopniu wylewny i szczery, jakim jest twórca „Strasznego dworu".

Wychodząc z założenia, iż materiały korespondencyjne stanowią najbardziej ważki i istotny dokument w pracach nad rekonstrukcją wizerunku danego artysty jako człowieka, opieramy się w niniejszym artykule głównie na listach. Nawiasowo mówiąc, kilka fragmentów z listów owych publikujemy po raz pierwszy.

Zanim przejdziemy do skreślenia duchowego obrazu Moniuszki, poświęcimy słów kilka jego rysom. Oto jaką daje w tej mierze charakterystykę Aleksander Walicki, długoletni przyjaciel Mistrza i pierwszy jego biograf: „Postać i ułożenie Moniuszki były bardzo niepospolite i wyróżniające się od

---

1) H. Opieński: Stanisław Moniuszko. Życie i dzieła. Lwów — Poznań, 1924.
2) Największa ich ilość znajduje się w zbiorach Sekcji im. St. Moniuszki przy Warsz. Tow. Muzycznym; nadto sporo listów przechowuje archiwum Konserwatorium Warsz., którego Moniuszko był przez pewien czas profesorem. Kilkanaście listów Stanisława i Aleksandry Moniuszków posiada również Biblioteka im. Ossolińskich we Lwowie.

zwykłych typów. Wzrostu był miernego, a nawet bardziej niskiego. Budowy dobrej, kości szerokich, lecz siły fizycznej niewielkiej. Najpewniej to z tego pochodziło, że się nigdy ćwiczeniom fizycznym nie oddawał i pod tym względem był bardzo we wszystkim niezręczny. Głowę miał, stosunkowo do wzrostu, nadzwyczaj wielką, czoło szerokie, wysokie, z wypukłościami cechującymi zwykle umysły wyższe. Nos kształtny. Włosy światłe (sic!) z wiekiem ściemniały. Bardzo wcześnie zaczął je tracić, i łysinę miał wielką. Mając lat dwadzieścia pięć, już łysieć począł. Oczy błękitne, trochę zezowate, małe, lecz pełne wyrazu... Na jedną nogę utykał, bo była trochę krótsza... Głos w mowie miał dźwięczny i przyjemny, mówił prędko, lecz czasem w mowie się zacinał, jakby zająkał. Od dzieciństwa przyzwyczajony był do chodzenia na palcach, a zwyczaj ten aż do śmierci zachował. To chodzenie na palcach pochodziło z nadzwyczajnej dla wszystkich delikatności i z nielubienia (sic!) zwracania na siebie uwagi... Był bardzo mało wymagający i wolał się obejść bez czegoś najpotrzebniejszego, niż prosić o to kogo, lub utrudzać..."

Te ostatnie cechy: delikatność i małe od życia wymagaania akcentujemy specjalnie, jako niezmiernie charakterystyczne dla usposobienia Moniuszki, usposobienia wysoce łagodnego, pozbawionego życiowego impetu.

Ale w tym cichym, potulnym i ustępliwym człowieku, uważającym siebie „za niepoczciwą igraszkę" (list do przyjaciela Ilcewicza z r. 1859) w rękach nieprzychylnego dlań losu, tkwiły wysokiej miary wartości humanitarne i etyczne. Dzieje Moniuszki-człowieka mają niejeden wzruszający przykład dobroci i uczynności tego niepospolitego artysty. Poliński [3]) opowiada, iż zdarzało się, że biedakom rekomendowanym mu przez znajomych oddawał ostatnie grosze, pożyczone na obiad dla własnej rodziny. A rodzina ta była bardzo liczna, składała się bowiem z dziesięciorga dzieci (z których troje zmarło w młodocianym wieku).

Wspomniany wyżej Walicki pisze, iż bardzo często Moniuszko — sam będąc w warunkach materialnych opłakanych — urządzał koncerty na korzyść biednych.

Owa uczynność, zacność i wyjątkowa uczciwość miały swe źródło w światopoglądzie Moniuszki nawskroś idealistycznym. Lektura listów autora „Halki" jest w tym względzie ze wszech miar pouczająca. Oto kilka bardziej wymownych fragmentów:

„...jedyną pociechą — pisze 23-letni Moniuszko z Mińska 15.II.1842 r. do żony — jedyne szczęście na tym padole płaczu nie ziemskie dobra, ale rozkosze duszy, spokojność sumienia, miłość, poczciwość — to są prawdziwe skarby, któremi nas niebo obdarza i ten tylko jest szczęśliwy, który umie je cenić..."

W kilkanaście lat później, bo w r. 1858, kreśli Moniuszko z Warszawy do

---

3) Al. Poliński: Moniuszko (1914).

„najzacniejszego pana Edwarda" (Ilcewicza) następujące słowa: „Z rozkoszną wdzięcznością otrzymałem Twój list drugi, który... mnie na duchu silnie pokrzepił, dowodząc jak na Twoją życzliwość liczę!... Chciej być poczciwym! Za cel życia obierz Sztukę! i tę jeszcze uprawiaj tak, ażeby mogła być pociechą lub wsparciem zasmuconych lub biednych!"

Szczególnie zaś znamienny dla Moniuszki-idealisty jest urywek listu z roku 1856 do ucznia Cezara Cui, wybitnego później rosyjskiego kompozytora: „Musisz być koniecznie i poczciwy, i niezawodnie masz już w sobie źródło niewyczerpane pociechy na zły czas, bo kochasz sztukę, wielbiąc ją nie dla nikczemnego zysku, lecz dla jej czystej świętości". W tych końcowych słowach mieści się niejako „wyznanie wiary" Moniuszki, jego niewzruszony pogląd na misję artysty, który nie dla mamony, lecz dla wielkich, trwałych spraw winien poświęcić wszystek trud swego żywota.

Owa przyrodzona dobroć, uczynność i miękkość charakteru sprawiały, iż ten wybitny muzyk znajdował się przez całe życie w warunkach materialnych trudnych, upokarzających, często wręcz tragicznych. Obfita korespondencja Moniuszki, przez którą snuje się nieustannie niezmiernie przykry leit-motiv chronicznych niedomagań finansowych, świadczy wymownie o ciężkiej sytuacji materialnej artysty. „Ze mną dzieje się zawsze to samo — skarży się Moniuszko Ilcewiczowi. — Nieopłacone długi i procenta pochłaniają moje wszystkie dochody... W jesieni mam nadzieję, że mnie znacznie lepiej będzie, ale teraz za mieszkanie znów jestem dłużny 200 rubli, a tu z gospodarzami domów żartów nie ma. Ale co robić?"

Wręcz rozpaczliwie brzmią te krótkie, upokarzające listy do wydawców i instytucyj muzycznych, w których Moniuszko pracował. W korespondencji, zwłaszcza do firmy „Gebethner i Wolff", jakże często czytamy tego rodzaju prośby:

„Zechciejcie mię poratować w gwałtownej potrzebie, zaliczając 30 rubli na mój rachunek"; lub „Upraszam bardzo o trzy ruble" itp.

W trzy miesiące po objęciu posady przez Moniuszkę w Warszawskim Instytucie Muzycznym pisze kompozytor do dyrektora Apolinarego Kątskiego błagalny list treści następującej (15.II.1867):

Szanowny Dyrektorze

> Z powodu wydatków towarzyszących weselu mojej córki zmuszony jestem utrudzać prośbą o moją pensję za styczeń, bez której w żaden sposób dać sobie rady nie mogę. Mam nadzieję, że Szanowny Dyrektor nie odmówi i wybaczy.
>
> Najżyczliwszy sługa Dyrektora Dobrodzieja
> S. Moniuszko [4])

---

[4]) List, znajdujący się w archiwum Konserwatorium Warszawskiego, opublikowany przez dra Sledzińskiego w „Muzyce Polskiej" (zeszyt I, 1936).

Mimo tak przygnębiających trosk natury materialnej, Moniuszko nie traci właściwej swemu usposobieniu pogody i humoru. Humor ten musiał być niezwyczajny, skoro w dochowanej do naszych czasów korespondencji znajomych i przyjaciół kompozytora, znajdujemy wyraźnie pochlebne o humorze tym wzmianki. Tak np. przyjaciel Moniuszki dr Rosołowski z Wilna podkreśla w jednym ze swych listów do autora „Straszego dworu" „bogaty i rozmaity, jak z fontanny bijący, dowcip pana Dobrodzieja". Zresztą próbek doskonałego humoru, zaprawionego często-gęsto złośliwością, możemy znaleźć sporo w korespondencji moniuszkowskiej. Oto niektóre z nich. Krytykując ówczesnych estetyków sztuki, pisze Moniuszko o jednym z nich, Kremerze, w sposób następujący: „Kremer mówi o sztukach pięknych tak jak akuszerka o młodzieńczych uczuciach miłej Bogu serc pary".

Bawiąc w Paryżu Moniuszko nie omieszkał odwiedzić miejscowych teatrów. W jednym z nich, mianowicie w Theatre Lirique miał nasz muzyk następujące „tragikomiczne — jak pisze — wydarzenie": „...Jedna pani przyszła po rozpoczęciu sztuki. Grano operę Mozarta Wesele Figara, którą Paryżanie z uwielbieniem słuchają. A zwyczaj tu taki, że jeżeli kto w czasie sztuki szmer w sali robi, zaraz sykać i wołać: à la porte! zaczynają. Nie uważając na ten utarty zwyczaj, moja pani, która na moje nieszczęście w tymże co ja rzędzie miała swoje krzesło, wtłacza się między nas... co natychmiast sykanie wywołuje. To zaczyna moją bohaterkę gniewać. Podwaja siły, ażeby się dobrać do miejsca i gdy już sadzi nogę, ażeby przeleść przez moje kolano, jednogłośnie „à la porte" daje się słyszeć, co tak ją przeraża, że wyrzekłszy się drugiej nogi, usiada gdzie stoi to jest na mnie konno! Niewiadomo jakby to długo trwało, gdybym nie zaczął majdać moje nie lekkie brzemię, dając mu do zrozumienia, że mając dzieci, przywykły jestem do tej pozycji. Musiało to ją rozrzewnić, bo nie chcąc na śmierć zacisnąć ojca rodziny, jak mogła najciszej popłynęła dalej!..." [5]).

W związku z niezbyt udaną nową kompozycją pisze Mnniuszko w r. 1861 do jednego z przyjaciół: „...po obliczeniu sił swoich, decyduję się odtąd nie porywać się na przedmioty, które nie są nam swojskie. Nie powodzi mi się w obcej sferze, w której wyglądam jak murzyn biało malowany". W kilka lat później w r. 1865, donosząc z Warszawy Ilcewiczowi o setnym przedstawieniu „Halki", dodaje: „...Ja tu Tobie plotę bez związku o rzeczach, o których może i wiesz, jeżeli Cię obchodzą. Ale na wety zachowałem, jak derwisz z tysiąca Nocy: krem z pieprzem. Straszny Dwór zawieszony przez matkę cenzurę. Nikt zgadnąć nie może z jakiego powodu" [6]).

---

[5]) Fragment ten przytacza H. Opieński w cytowanej wyżej monografii.

[6]) Dr H. Opieński wyraża przypuszczenie, iż powód, jaki sobie wynalazła cenzura, leżał w stosunku publiczności do prologu, przypominającego zbyt plastycznie niedawne czasy obozów powstańców; zakaz przedstawień Strasznego Dworu został zresztą wkrótce zniesiony.

Warto tu jeszcze przytoczyć dwa wierszyki Moniuszki, noszące charakter okolicznościowy, świadczące również o poczuciu humoru. Oba pochodzą z lat 1852—1854. Pierwszy znajdujemy w liście do Ilcewicza z następującym wstępem: „masz wiedzieć, jeżeli dotąd nie wiesz, że moja szata świętości tureckiej nie zszargała się bynajmniej. Pieniędzy łaknę, pragnę i pożądam, lecz niestety wołam z wieszczem:

Ale napróżno przez pola i góry,
Lasy i wody, dąbrowy i niwy,
Śledzę oczyma, czy pieniędzy który
Nie szle już do mnie dobrodziej życzliwy!"

Drugi wiersz (istniejący w rękopiśmiennych zbiorach Sekcji im. Moniuszki Warsz. Tow. Muz.) powstał w następujących okolicznościach (podaje je Jan Karłowicz): W latach 1852—1854 w Wilnie u Stefana Kowerskiego, męża Z. Kowerskiej, znanej autorki, zgromadziło się pewnego wieczoru kilkanaście osób. Wychodząc od S. Kowerskiego, Moniuszko zamienił jeden kalosz o który dopominał się nazajutrz. Kowerski odesłał go muzykowi wraz z własnym wierszykiem, w którym w sposób żartobliwy żądał za wyszukanie kalosza trzy grosze. Na to Moniuszko odpowiedział takim wierszem:

„W mem ogłoszeniu zacny Stefanie,
O trzygroszówce nie było mowy;
Lecz, że oddawca w zamian dostanie
Za stary kalosz — wielki i nowy...
Nawet że nowy nic nie wspomniałem
Wszelako wielki i nowy dałem.
Nie myśl, że wiersze piszę z rozkoszy
A propos małych, wielkich kaloszy i teraz
Cała rzecz — nie mam trzech groszy!
Puściutenieczkie wszystkie kieszenie..." (itd.)

Kreślony tu wizerunek Moniuszki-człowieka byłby niezupełny, gdybyśmy pominęli tego rodzaju cechy jego usposobienia, jak skromność i nieśmiałość.

Skromność artysty była niezwykła: pierwsze swe pieśni puszcza w świat bez nazwiska. To samo czyni z wodewilem „Nocleg w Apeninach". Gdy ówczesny kompozytor W. Każyński opublikował w Petersburgu moniuszkowskiego „Kozaka", jako własny utwór, autor „Halki" przeciwko temu nieetycznemu czynowi nawet nie zaprotestował!

Dowodem wielkiej skromności mogą być również słowa, wypowiedziane przez Moniuszkę po śmierci Chopina:

„Że ktoś jest tyle głupi, ażeby się mną po stracie Chopina mógł pocieszać, to nie moja wina, nigdy siebie nie stawiałem obok jakiejkolwiek bądź upraw-

nionej znakomitości europejskiej, cóż mówić o Chopinie, dla którego uwielbienia nie mam granic" [7]).

Pozostają jeszcze do omówienia uczucia patriotyczne i rodzinne Moniuszki. Najbardziej przekonywującą odpowiedź na pierwsze zagadnienie daje twórczość tego wybitnego muzyka, twórczość nawskroś polska. Na nutę narodową wielu z naszych przed-moniuszkowskich kompozytorów pisało, ale żaden z nich (oczywiście pomijamy tu Chopina) nie dał tej emocjonalnej i artystycznej syntezy ducha polskiego, jaka wyraziła się w sztuce Moniuszki. Słusznie tedy ów niepospolity artysta uważany jest za twórcę polskiej opery narodowej w pełnym sensie tego słowa.

Fakt ten, natury artystycznej, dostatecznie wymownie świadczy o głębokich uczuciach patriotycznych Moniuszki, uczuciach, które wyniósł przede wszystkim z domu (ojciec kompozytora odbył kampanię napoleońską w 1812 r.). Jakże dobitnie o nasileniu owego patriotyzmu mówi przytoczony niżej fragment listu Moniuszki do żony, wysłanego z pierwszej wycieczki do Krakowa: „...Otrząsnąwszy się nieco z pyłu podróży... pośpieszyłem na Wawel. O wrażeniu, jakiegom doświadczył, opisywać nie usiłuję. Serce moje nie biło, ale trząść się zaczęło, a widok pamiątek i grobów całych dziejów naszych, poważnym dreszczem mnie przejął..."

W stosunki rodzinne wkładał Moniuszko, poza sztuką, najwięcej może serca. Z atmosfery domu rodzinnego czerpał radość rzetelną, spokój, zapał do pracy, wiarę w siebie i w swą twórczość. (Znany jest przecie fakt, iż aprobaty dla swych nowych kompozycji nie szukał u obcych czy krytyków, jeno u najbliższych swych domowników. Sąd np. żony był dlań sądem w pełni autorytatywnym. Świadczy o tym list wdowy po Moniuszce, opublikowany z kopii, znajdującej się w Bibl. Ossolińskich, przez dra A. Chylińskiego w „Przeglądzie Muzycznym" 1918 r. oraz w r. 1930 w „Kwartalniku Muzycznym" nr 6—7). Zresztą w domu państwa Moniuszków panowała idealna wręcz harmonia, o której nabieramy przeświadczenia choćby z listu Moniuszki do L. Matuszyńskiego [8]), pierwszego tenora i reżysera Opery Warszawskiej: „Przyjm drogi Leopoldzie — pisze kompozytor — wyrażenia najtkliwszej wdzięczności od mojej Rodziny starszej i młodszej, która tylko mojem szczęściem jest szczęśliwą".

*

[7]) Wyraz swej bezgranicznej admiracji dał również Moniuszko w polemice, jaka w r. 1857 wywiązała się między nim a I. Kraszewskim. Przyczyną tej polemiki było przyznanie przez Kraszewskiego wyższości artystycznej zupełnie miernym kompozycjom A. Kątskiego nad utworami Chopina. Moniuszko (jedyny spośród muzyków polskich) staje wówczas w obronie Chopina (na łamach „Ruchu muzycznego"), nie pozwalając na żadne w tym względzie porównania. Tym stanowczym wystąpieniem podkreślił Moniuszko śmiałość swych przekonań artystycznych.

[8]) Pod kierunkiem artystycznym L. Matuszyńskiego wystawione były w Teatrze Wielkim po raz pierwszy prawie wszystkie dzieła sceniczne Moniuszki.

Artykuł niniejszy nie rości sobie bynajmniej pretensji do studium wyczerpującego; skromne objętościowo jego ramy nie pozwoliły na bardziej rozległe zamierzenia. Niemniej sądzę, iż dość licznie podane wyżej szczegóły uwydatniają nam sylwetkę Moniuszki-człowieka, jednostki notabene głęboko religijnej, niezmiernie wrażliwej i uczuciowej.
Śmierć Moniuszki, jaka nastąpiła 4 czerwca 1872 r. wskutek ataku sercowego, była spowodowana w dużej mierze wyczerpaniem fizycznym. Nic dziwnego, skoro życie tego artysty, przepojonego dogłębną miłością sztuki, spalało się nazbyt intesywnie w wytężonej, gorączkowej pracy, w nieustannych troskach materialnych i... przykrościach, jakich nie szczędziła Moniuszce małostkowość i zawiść ludzka.

Jan Prosnak

MUZYCZNA TWÓRCZOŚĆ DZIECKA

I. MUZYKALNOŚĆ DZIECKA

Wrażliwość na dźwięki przejawia się już w pierwszych tygodniach życia dziecka. Jakże często można uspokoić płaczące dziecko śpiewem. Nie chodzi tu tylko o głos znajomy matki, albo piastunki — instrument interesuje dziecko nierównie więcej. Kilkomiesięczne dziecko już nadsłuchuje melodii nawet z dalszego pokoju.
Gaworzenie także ma raczej charakter muzyczny, śpiewny. W okresie pierwszego roku zauważyć można radosne podniecenie podczas rytmicznej muzyki, a naśladowanie uderzeń idzie w parze z odczuwaniem zadowolenia i przyjemności.
W drugim roku odróżnia już dziecko melodie minorowe. Specjalnie oddziałują tu dźwięki skrzypiec i to dźwięki wysokie. Dzieci bardziej wrażliwe robią wrażenie, jak gdyby nie lubiły muzyki, krzywią buzię do płaczu, uciekają z pokoju. Wiele dzieci przy tym uskarża się na ból, często nawet usiłują pokazać nieokreślone siedlisko tego bólu. Nie mogą się przy tym zdecydować — czy to cała głowa, czy tylko same uszy, czasem nawet oczy albo wierzch głowy.
Czy dzieci lubią muzykę? Rzecz jest bez żadnej wątpliwości pewna. Dość sprawdzić między dziećmi, aby się przekonać, że ludzie grający na jakichkolwiek bodaj instrumentach, czy tylko nawet śpiewający, mają znacznie większy mir w świecie dziecięcym niż człowiek „niemy".
Jeżeli obserwować dzieci podczas koncertów podwórkowych, to rzuci się w oczy fakt, że dzieci (w jaskrawym przeciwieństwie do dorosłych przeciętnych słuchaczy) nie szukają w muzyce pierwiastku tanecznego. Niewielki zaledwie odsetek dzieci tańczy i dokazuje podczas słuchania, przeważna część słucha — ba, jest nawet zasłuchana.
Charakterystyczne jest oddziaływanie tych muzyków na dzieci podwórza:

jedynie w sporadycznym wypadku, rzadko bardzo dziecko dokuczy grajkowi, nie wyśmiewa nigdy, czego nie można powiedzieć niestety o stosunku do rozmaitych kuglarzy wędrownych. Rodzi się potrzeba tkliwej pomocy, jako wyraz podświadomej wdzięczności za doznane wrażenia.

Gromadamy ciągną za tym samym grajkiem, wsłuchują się w poznaną już melodię bez znudzenia. Gdyby można iść za ową gromadką i obserwować opadanie zainteresowania — jakgdyby zaspokajania głodu, wynik byłby ciekawy: odkrylibyśmy natury specjalnie wrażliwe na piękno, a może utalentowane.

Jaką siłą atrakcyjną jest muzyka, dość zapytać dzieci: ulubione kościoły są te, w których więcej grają i śpiewają. A ile to razy pociągnęła ku sobie drużyna harcerska — właśnie śpiewem?

Sztuka dziecka jest w pierwszych latach jego życia tak wszechstronna, że obejmuje wszystkie niemal dziedziny i to w ciekawy sposób łączące się ze sobą, w jeden jakby splot piękna, w którym żadna z muz nie wyrasta ponad inne, wszystkie razem występują jako całość.

Siostrzeniczka moja 3-letnia (dziecko wybitnie muzykalne) zrobiła komuś uwagę, kto w jej obecności śpiewał fałszywie: ale ty krzywo śpiewasz.

Inna dziewczynka, także trzyletnia, zrobiła uwagę o śpiewaczce, która miała liryczny mezzosopran: ona ma taki różowy głos. Ta sama dziewczynka po wysłuchaniu przez radio Peer Gynta zaczęła z rozmachem kreślić wielkie linie kolorowymi kredkami. Zapytana odpowiedziała mi bez namysłu: przecie widzisz — rysuję to co oni tam grali. Zaznaczyć trzeba, że o treści legendy nie miała pojęcia i fantastyczne linie nie zdradzały żadnego pomysłu literackiego w jej rysunku. Były to raczej tylko rysowane melodie.

Jak silnie w poczuciu piękna u dziecka zespolona jest muzyka z ruchem, jest rzeczą wiadomą. Metoda Dalcroza umiejętnie wykorzystała tę właściwość umysłowości dziecka. W tej interpretacji ruchy nie są utylitarną gimnastyką, są zmaterializowaną melodią, najwłaściwszym jej podkreśleniem. Niesłusznie, moim zdaniem, tak ostro potępia Zienkowski tę metodę. Dziecko, wykonując ruchy związane tak ściśle z melodią, zaczyna ją niemal widzieć, przeżywa ją w tej formie nawet najmniej na muzykę wrażliwe dziecko. Samo niejako staje się rytmem i melodią.

Że dziecko nie ma jeszcze rozwiniętego czystego, abstrakcyjnego myślenia, a więc i słuchania muzyki — to zauważyłam kilkakrotnie. Jednym z charakterystyczniejszych dowodów tego było pytanie czteroletniego chłopca po wysłuchaniu poloneza As-dur Chopina. No dobrze — ładne, ładne, ale powiedz mi, co się tam dzieje? Gdzie? (myślałam początkowo, że chodzi o wnętrze fortepianu, chciałam sprowokować wyraźniejsze określenie). No, w tym szopena? (Oba wyrazy: Polonez Chopina były dla niego nowe, wybrał z nich fonetycznie łatwiejszy).

Dziecko jest twórcze od najwcześniejszych swoich poczynań. Rodzice z pie-

tyzmem często przechowują pierwsze dziwolągi narysowane przez małego artystę i dopatrują się w nich zadatków na przyszły talent. Równolegle z zabazgranymi zeszytami, które stanowią bogaty materiał obserwacyjny, idzie szerokimi drogami samopas twórczość muzyczna dziecka, którą jednak nikt się nie przejmuje nie poświęcając jej nawet setnej części uwagi poświęconej rysunkowi dziecka.

Dość przejrzeć literaturę przedmiotów, aby się przekonać o tym.

II. DZIECKO TWÓRCA I ODTWÓRCA

W pierwszej części tego artykułu przytaczałam wiadomości powszechnie znane, wymagające może tylko przypomnienia, dla podkreślenia dalszych spraw.

Literatura omawiająca zagadnienie twórczości dziecka w muzyce jest tak uboga, zwłaszcza w języku polskim, że to upoważnia mnie do zabrania głosu w tej sprawie.

Muzyka jest sztuką najtrudniejszą do zrozumienia.

Muzyczna twórczość dziecka też jest dziedziną niemal nietkniętą. Może to pochodzi stąd, że nie uznajemy wysiłków i wyników dziecka, gdyż sami tak mało mamy wiary w siebie z tego zakresu.

O ileż prędzej można kogoś nakłonić do narysowania czegokolwiek niż do zaśpiewania melodii własnego pomysłu. Abstrakcja melodii jest szklaną górą dla wielu nieśmiałych.

W ślad za dorosłymi i dziecko bardzo prędko traci wiarę w swoje siły, chociaż we wczesnym dzieciństwie dużo i bezkrytycznie śpiewało i to melodie wyłącznie własnego układu. Repertuar narzucony jest w tym wieku tak niewielki, że nie wystarczyłoby go nawet na pół dnia śpiewania; tymczasem dziecko nuci bezustannie przepyszne ilustracje do życia lalki, do wojen i uroczystości.

Dziecko, które się bawi samotnie, ma głębsze przeżycia wewnętrzne i intensywniej wyraża je w sztuce.

Pod działaniem krytyki otoczenia, porównań ze śpiewem dorosłych, bezmyślnych uwag piastunki i tym podobnych zahamowań — dziecko stopniowo milknie.

Do szkoły przychodzi już z reguły z zabitą inicjatywą i odwagą.

Postanowiłam dokopać się do tych bogatych złoży podskórnych, które, jak nurty podziemne, istnieją w tajemnicy przed otoczeniem.

Chcąc na dostępnym dla mnie obecnie terenie przeprowadzić te doświadczenia, rozpoczęłam pracę od pierwszych kroków.

Chcąc doprowadzić do zamierzonego celu: nieskrępowanego niczym wyśpiewania własnej melodii dziecka, musiałam staczać długie i trudne boje na terenie każdej niemal klasy z wszelkimi wrogami rozśpiewania: nieśmiało-

ścią istotną, obawą przed bezlitosnym śmiechem klasy i tak pospolitym chwastem „ja się wstydzę".

Warto zaznaczyć, że te trudności występowały w znacznie większym stopniu w klasie koedukacyjnej. W klasie, gdzie były same dziewczęta, próby poszły znacznie łatwiej i prędzej udało mi się opanować umysły.

Prawdziwą trudność stanowią dzieci ze słuchem niesamodzielnym (naśladownicze) i inne, przeświadczone z góry o własnej bezwartościowości w tej dziedzinie, a także nieumiejętność posługiwania się własnym głosem pod dyktandem myśli twórczej.

Po przełamaniu pierwszych lodów, za drugim i trzecim razem dopiero zbliżam się do celu.

Po wstępnych śpiewaniach solo — dla całej klasy (aby dzieci ośmielić) występuję z propozycją: umiecie przecież zilustrować bajkę obrazkami własnego pomysłu, potraficie też napewno dorobić melodię do znanego wierszyka.

Początkowo dzieci są moim pomysłem zaskoczone, przerażone, potem ubawione moją naiwnością, — aby coś podobnego było możliwe. Powoli ustępują stare przesądy niewiary i próba udaje się wcale nieźle. Na początek sama proponuję zaśpiewanie dziecku zdolniejszemu, gdzie mogę oczekiwać inwencji ciekawej. Potem już samorzutnie podnoszą się ręce. Sypią się najrozmaitsze melodie.

Czasem jakaś silniejsza indywidualność rzuci taki motyw, który na dłużej może zagwoździć inicjatywę innych dzieci. Wtedy owczym pędem idą za podanym rytmem i niczym nie można ich sprowadzić na własne pomysły. Dzieje się to wtedy, jeżeli podaję wszystkim dzieciom jeden tekst do zaśpiewania. W takim wypadku nie ma już innej rady — tylko zmienić tekst. Często nie jest to nawet najwłaściwszy rytm do podanych słów, ale narzucony został klasie z tak sugestywną siłą przez prowodyra klasowego, że nikt nie umie się wyłamać spod niego.

Wesołki klasowe i tu znajdują moment rozśmieszenia klasy. Dobierają celowo najdziwaczniejsze rytmy i skoki melodyjne. Klasa reaguje żywo na te absurdy muzyczne i rozpoznaje ich dziwactwo.

Doświadczenia przeprowadzam w klasach od czwartej do siódmej i mogę stwierdzić, że zainteresowanie lekcją tego typu jest wszędzie ogromne. W szóstej i siódmej klasie prowadzimy całe rozmowy śpiewane. Pozwalam przekomarzać się, śpiewamy przysłowia, pytania, odpowiedzi i polecenia w sprawach najprostszych. Do tych tematów użyłam także pomysłu niemieckiego muzykologa Jödego śpiewania własnych biletów wizytowych. Każde dziecko wyśpiewuje swoje imię i nazwisko. Przy tych „biletach" specjalnie zdradza się usposobienie dziecka i jego barwa duszy. Jedne śpiewają swoje imię jak fanfarę tryumfalną, inne nieśmiało na ograniczonych tonach przyległych kryją się lękliwie.

Niektóre dzieci, nie mające inwencji twórczej, z uporem dostosowują do podanego tekstu melodie znane. I to było pracą, i to pracą twórczą do pewnego stopnia, gdyż robota wykonana była bardzo skomplikowana. Musiało to dziecko przebiec myślą cały szereg znanych melodii i to w dość krótkim czasie, odrzucić nieodpowiednie i dobrać właściwą pod względem rytmicznym.

Tekst o wyraźnym rytmie pobudza twórczość i ożywia najbardziej ospałych. Czynnik emocjonalny gra tu wielką rolę, jak zresztą w każdej niemal twórczości artystycznej.

W jednej z klas powstała nawet samorzutna propozycja: skomponujemy pieśń własną naszej klasy. Wiersz zupełnie niezły znalazł się w krótkim czasie i obecnie „pracujemy" nad ową kompozycją.

Przy tej sposobności wsączyłam wiele wiadomości o kompozytorach i postać ich stała się dzieciom znacznie bardziej zrozumiała.

Dotychczasowe nasze próby były wyłącznie improwizacjami. Może uda mi się niektóre z tych melodii z dziećmi razem zapisać. Droga do tego jest jednak jeszcze daleka.

Jeżeli chodzi o ową proponowaną pieśń klasy, to powoli muszę dojść do tego, aby wszystkie kompozytorki, które tworzą kolektywnie — każda dorzuca jakiś skrawek melodii — zechciały nałożyć wędzidła swoim talentom i raczyły trzymać się jednego rytmu i jednej tonacji. Pracy z tym będzie ale jeżeli się uda — zadowolenie dzieci będzie nagrodą z lichwiarskim procentem.

Na zakończenie muszę się wytłumaczyć przed czytelnikami, że treść artykułu daleką jest od omówienia twórczości dzieci w muzyce.

Nie chodziło mi bynajmniej o kompozycję istotną: temat„ rozwinięcie, fraza i inne wędzidła formalne. Do tego zapewne nie dojrzejemy nigdy. Chodziło mi jedynie o streszczenie moich prób w kierunku ożywienia martwej dziedziny sztuki dziecka. Wielkie archiwa namalowanych liści, gipsów, laurek i ilustracji nasunęły mi myśl, że muzycznie nie robi się w dziedzinie rozbudzenia twórczości dziecka niemal nic.

Skazujemy dziecko na bierną rolę odtwórcy. Nawet interpretacje przeważnie narzucamy dzieciom. Często takie niespodziewane „widzimisię" są nadzwyczaj ciekawe. Mam na myśli klasę rozśpiewaną i muzykalną, gdzie wyrugowano już bezpowrotnie krzyk zamiast śpiewu.

Powtarzanie za nauczycielem nigdy prawie nie doprowadza do twórczości, zabija ją raczej, i — to jak przerysowywanie — zostało już dawno zarzucone. Apelowanie o większą swobodę dla dziecka w dziedzinie śpiewu nie jest wyważaniem drzwi otwartych. Są to wrota zaryglowane silnie. Dość porównać materiał nauczania i metody rysunku i śpiewu. Tam kompozycja ma prawo obywatelstwa na każdym polu, — tu zaledwie słychać głosy spo-

radyczne, improwizatorskie w tej dziedzinie. Pod tym względem jesteśmy cofnięci o kilkanaście lat rozwoju.

Dziecko śpiewa, — ale my o tym nie wiemy, nie chcemy wiedzieć, bo to otworzyłoby przed nami morze nieprzebrane nowych doświadczeń, wykazałoby nam naszą ignorancję w tej dziedzinie. Wolimy nie wiercić tego źródła, gdyż mogłoby nas zalać potokiem nieznanej siły. Wolimy dziecku narzucać z całą bezwzględnością twórczość dorosłych.

Pozwólmy dzieciom dojść do głosu.

Dziecko nie jest miniaturą człowieka dorosłego i w muzyce ma swój odrębny świat. My, wychowawcy, i tutaj jesteśmy mu potrzebni po to, aby wskazać kierunek i ułatwić pracę, dając do ręki sposoby, ale nie po to, aby wszystko za nie wykonać i dać gotowe do ręki. Powinniśmy zdjąć z oczu dziecka błonę niewiary we własne siły.

Nie stawiam tu wniosku, aby śpiewać tylko piosenki zaśpiewane przez dzieci, ale na podstawie wieloletnich doświadczeń z tej dziedziny mogę zaproponować, aby dla śpiewu zdobyć chociaż tyle szerokiego horyzontu, ile sobie zakreślił rysunek: tam nie ma mowy o szkole sztuk pięknych, chociaż dzieci na każdej lekcji komponują i tylko komponują. My jeszcze ciągle mniej lub więcej przerysowujemy.

Praca ta nie może wyjść od góry — nauczyciel szkoły powszechnej, jako pierwszy wychowawca po domu rodzicielskim, ma najważniejszy głos w tej sprawie.

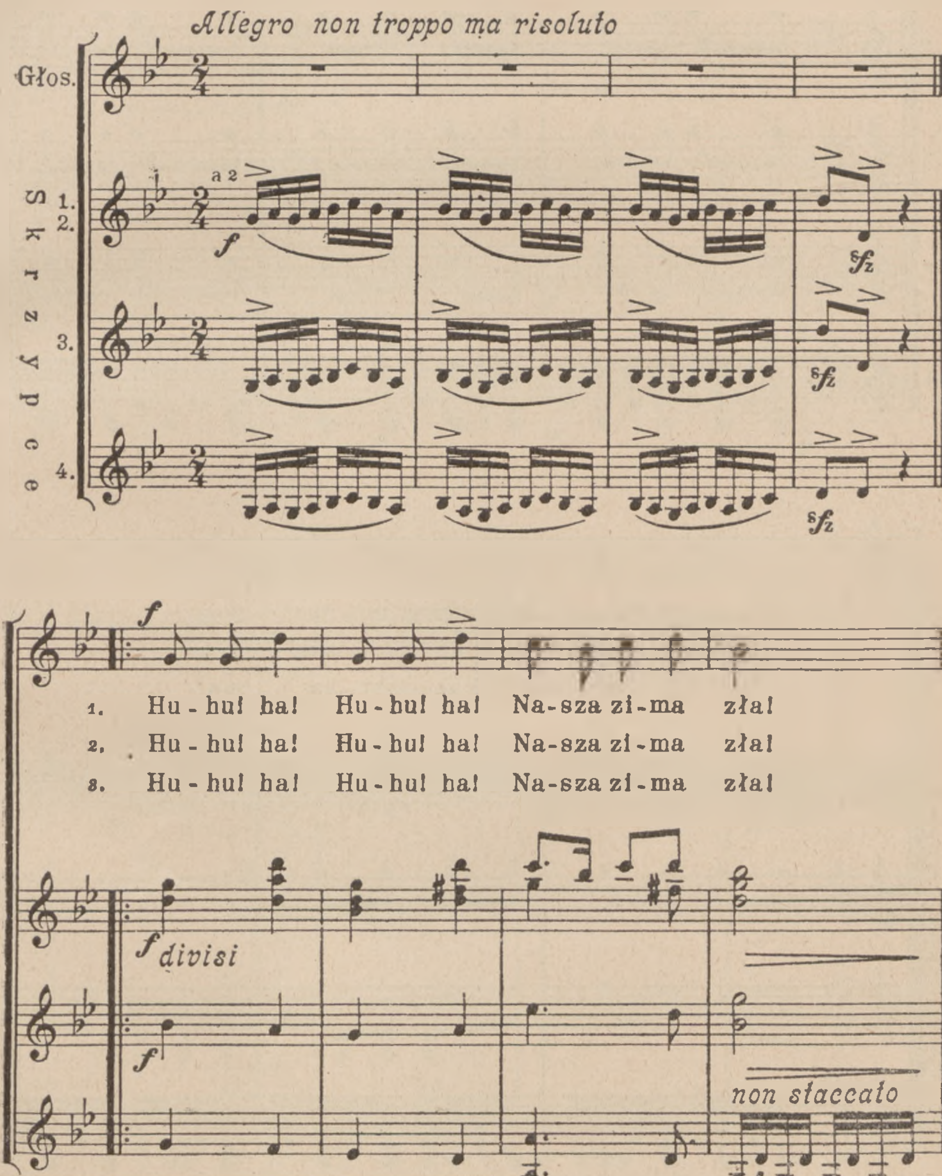
Muszę się jeszcze zastrzec przed zarzutem, że dążę do niemożliwości, do stworzenia setek kompozytorów. Nie lękajmy się. Nie każde z dzieci zostanie kompozytorem, ale każde z nich osiągnie czynny stosunek nawet jako odbiorca muzyczny, a o to nam przecież chodzi.

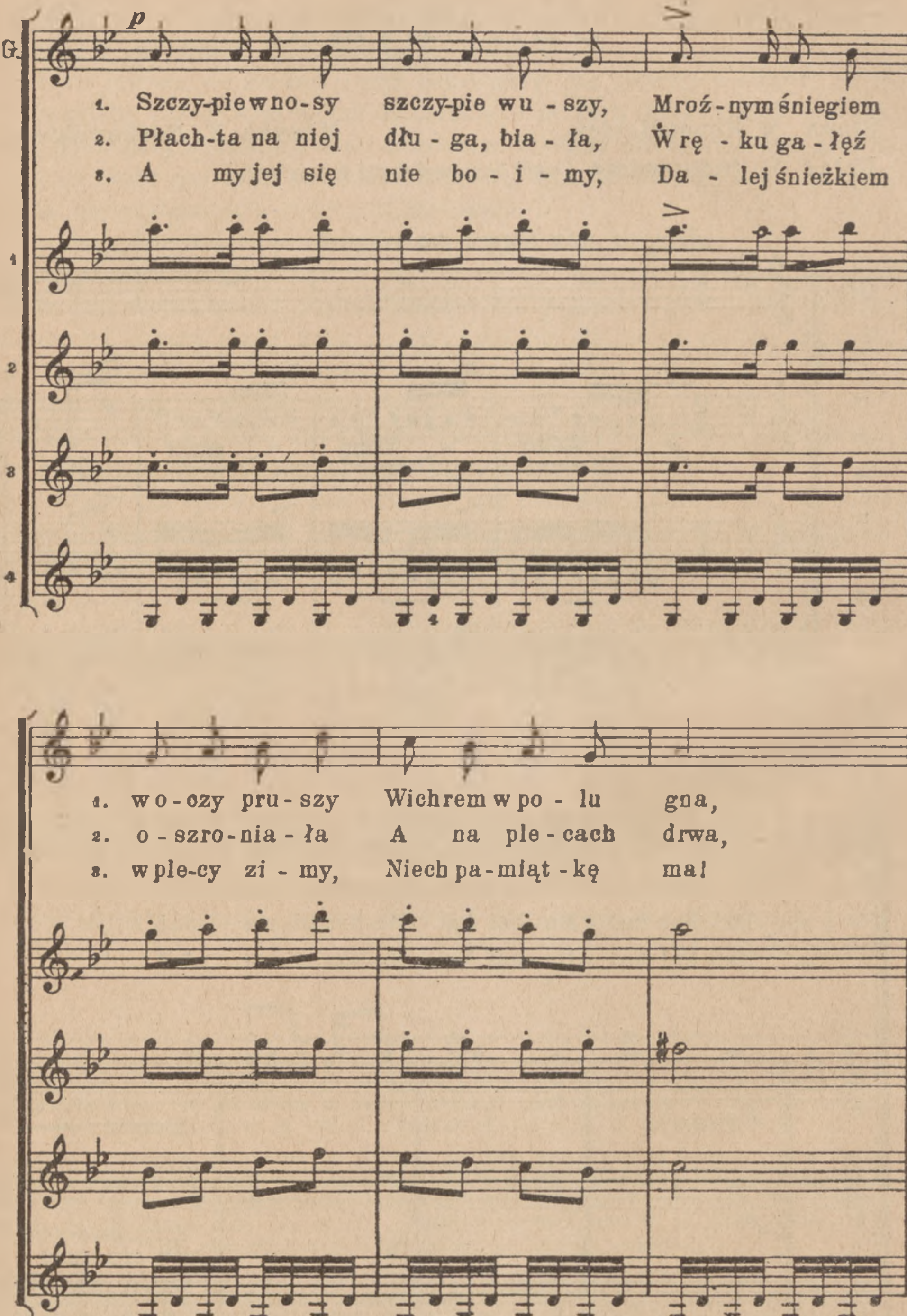
A bezwzględnie odnajdzie siebie w takim nastroju pracy szkolnej dziecko utalentowane, odkryje swoją łatwość w tworzeniu melodii, nabierze gustu do tej zabawy i może przyczynimy się do uratowania niejednego Janka muzykanta.

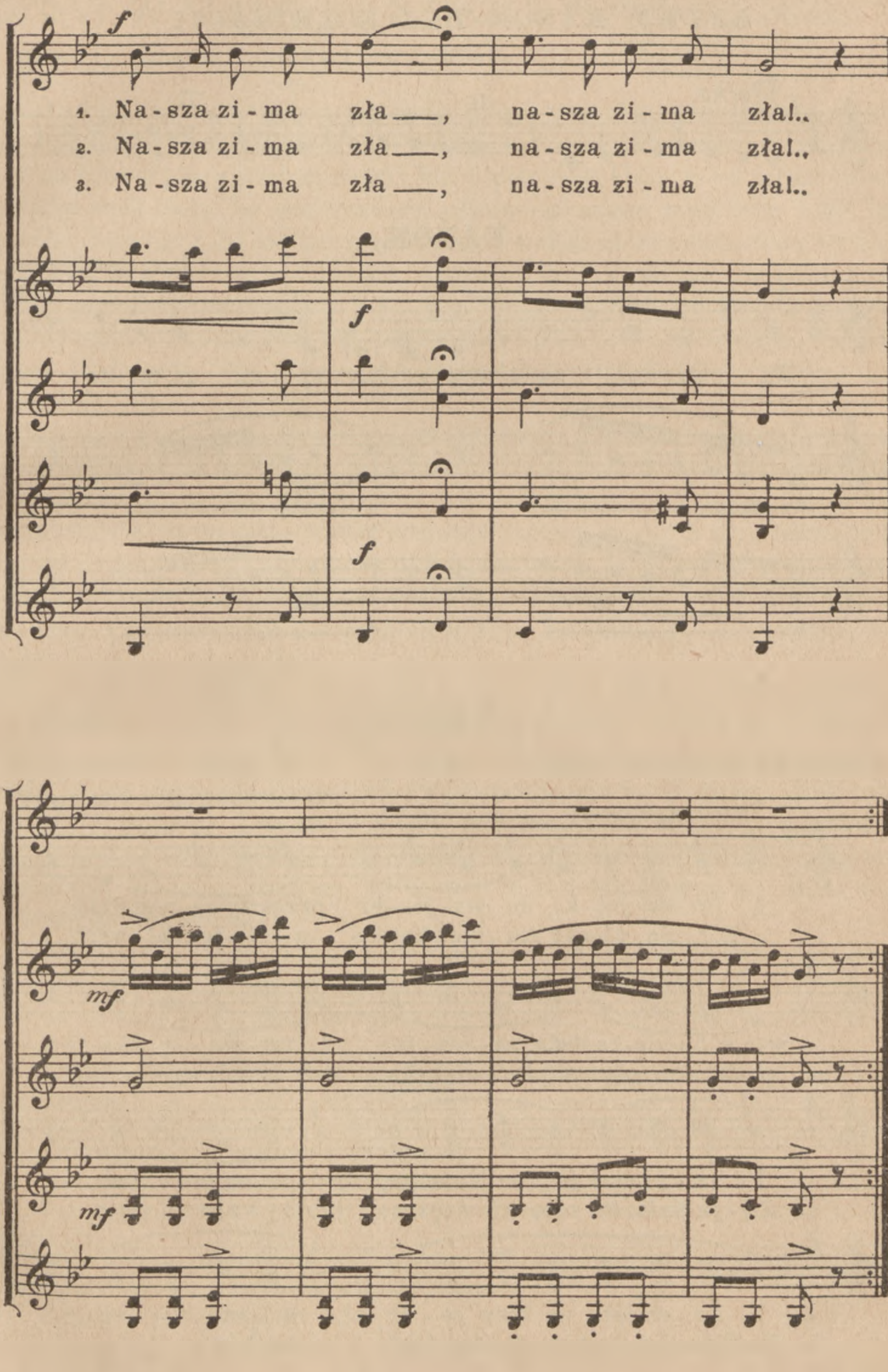
Zofia Meisnerówna

ZŁA ZIMA.

Słowa M. Konopnickiej. Muzyka Z. Noskowskiego.
Układ B. Sidorowicza (o pół tonu wyżej niż w oryginale)

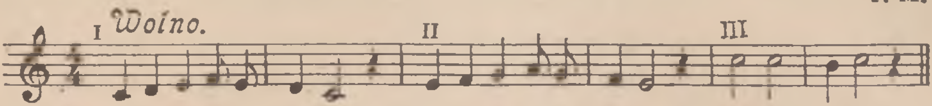



G.
p
1. Szczy-pie wno-sy szczy-pie wu - szy, Mroź - nym śniegiem
2. Płach-ta na niej dłu - ga, bia - ła, W rę - ku ga - łęź
3. A my jej się nie bo - i - my, Da - lej śnieżkiem
1
2
3
4
1. wo-ozy pru - szy Wichrem w po - lu gna,
2. o - szro - nia - ła A na ple - cach drwa,
3. w ple-cy zi - my, Niech pa - miąt - kę ma!


1. Na-sza zi-ma zła___, na-sza zi-ma zła!..
2. Na-sza zi-ma zła___, na-sza zi-ma zła!..
3. Na-sza zi-ma zła___, na-sza zi-ma zła!..

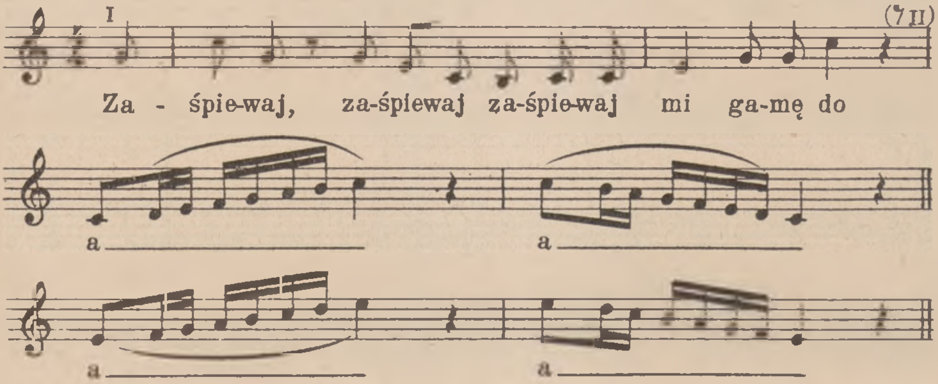
ŁATWY KANON DLA SOLMIZACJI.

T. M.



KANON.

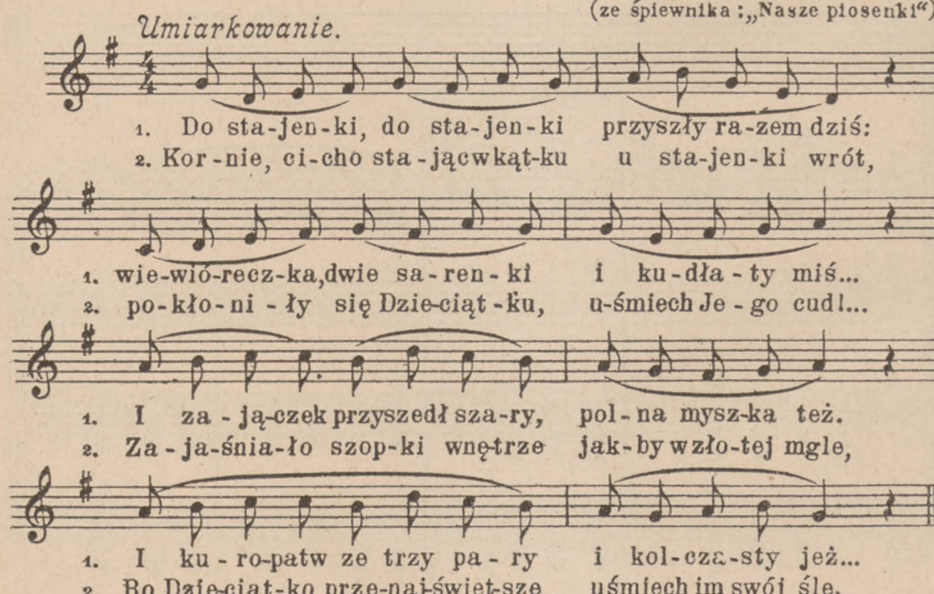
L. v. Beethoven.



KOLĘDA.

Słowa M. Szczepankowskiej. Muzyka T. Mayznera.

(ze śpiewnika: „Nasze piosenki")



ŚPIEW W KLASIE VII SZKOŁY POWSZECHNEJ[1)]

(Notatki z własnych doświadczeń i obserwacji i refleksje)

Polska i jej kultura to idea przewodnia całego programu nauczania w szkole powszechnej. Występuje ona we wszystkich szczeblach, znacząc swój ślad tak na formie pracy jak i jej treści. Już w pierwszej klasie ta oś programowa zatacza swój mały, bo przesłankami psychologicznymi zakreślony krąg, by później ogarnąć sobą szersze przestrzenie i wrócić znowu tam, skąd wyszła, nie, by zasklepiać się w ciasnocie własnego środowiska, ale by patrzeć na niego przez pryzmat zdobytych w ciągu sześciu lat doświadczeń, by uczynić go lepszym, doskonalszym, by „przyczyniać się do rozwoju oświaty i kultury tego środowiska" [2)] przez „uzdolnienie jednostki do realizowania idei i wartości" [3)].

Licząc się z potrzebami życiowymi, oświatowymi i kulturalnymi twórcy programu śpiewu, jak zresztą i innych przedmiotów nauczania, w ten sposób go skonstruowali, by był zwarty, logicznie powiązany i tak ujęty, aby mógł narastać, a w swym całokształcie stanowił tkaninę, w której nie opuszczonoby ani jednego ściegu. W ten sposób opracowany program dla sześciu klas ma w ostatnim roku nauki ułatwić a raczej umożliwić pracę nad poznawaniem, gruntowaniem i ulepszaniem tego wszystkiego, co swojskie, co nasze.

Przyjąwszy za podstawę organizacyjną szkolnictwa siedmioklasową szkołę powszechną ustawa o ustroju szkolnictwa z dnia 11 marca 1932 r. ustaliła zasadę przyjmowania uczniów do szkół średnich. Wstęp otwarty jest dla tych, którzy ukończyli II szczebel programowy szkoły III stopnia (lub całą szkołę II stopnia). Dla tych, którzy poprzestają na szkole powszechnej, pozostał III szczebel (klasa VII) szkoły III stopnia otrzymujący specjalny charakter, specjalny program, bo na nim w zasadzie kończy się nauka dla przyszłego obywatela [4)].

Na powyższych przesłankach opiera się zdanie, że „nauka śpiewu w kl. VII, jako końcowej, ma odrębny charakter" [5)]. Ten odrębny charakter nauki śpiewu w kl. VII (zresztą nie tylko śpiewu, ale i pozostałych przedmiotów

---

1) Artykuł pisany w myśl zasad nowej pisowni polskiej wg uchwał Komitetu Ortograficznego P. A. U. zatwierdzonych przez Ministerstwo W. R. i O. P. dnia 24 czerwca 1936 r. (Dz. Urzęd. Min. W. R. i O. P. nr 4/36, poz. 80) — z wyjątkiem oryginalnych cytatów ujętych w cudzysłowy.

2) Statut szkół powszechnych siedmioklasowych, § 4.

3) Rowid, Środowisko i jego funkcja wychowawcza w związku z programem nauki, strona 53.

4) Wprawdzie cytowana ustawa przewiduje obowiązkowe dokształcanie, jednakże jak dotąd brak rozporządzenia wykonawczego.

5) Program tymczasowy, str. 238.

nauczania) zyska niewątpliwie na swej sile i plastyce, jeżeli zestawimy ją z pozostałymi klasami.

Analizując materiał nauczania wszystkich klas stwierdzić musimy, że w kl. VII program wyróżnia specjalnie pieśni ludowe, stawia je na pierwszym miejscu, a za nimi dopiero wymienia pieśni religijne, narodowe, oryginalne polskich kompozytorów itd. itd. W innych klasach sprawa przedstawia się inaczej: wszystkie wyżej wymienione rodzaje pieśni nie wykluczając ludowych program stawia na jednej płaszczyźnie. Ma to swoje głębokie uzasadnienie. Śpiewanie pieśni ludowych różnych regionów „ze szczególnem uwzględnieniem środowiska regjonalnego dzieci" [6]) ma na celu wrastanie dziecka „w środowisko kulturalno-społeczne swego narodu i ludzkości" [7]). „Oparcie programu nauki... na zasadzie środowiskowej dostarcza dziecku dużo intensywnych przeżyć, które wzbogacają jego psychikę wciąż nową treścią" [8]).

Wprawdzie realizatorom programu grozi pewne niebezpieczeństwo, a mianowicie przesada w traktowaniu pieśni ludowych. Baczyć jednak należy, że obok pieśni regionalnych program przewiduje jeszcze i inne rodzaje pieśni, których nie należy zaniedbywać kosztem pierwszych. Aurea mediocritas niech będzie zasadą, a spaczenie intencji programu nie będzie nam groziło.

Jeżeli mówimy o repertuarze kl. VII, nie można nie podkreślić pieśni oryginalnych polskich kompozytorów, pieśni będących źródłem wielu przeżyć psychicznych. Przecież znajomość naszych kompozytorów nie tylko z nazwiska jest dla kultury naszej rzeczą nie obojętną, tym bardziej, że dzieci kl. VII wyjątkowo o nich usłyszą, a zwłaszcza na prowincji.

O ile wszelkie ćwiczenia stojące w związku z pieśniami znajdują w każdej klasie swoją ścisle określoną jakość, ilość i pozycję, w kl. VII program mówi tylko tyle, że „przy opracowywaniu i wykonywaniu pieśni należy dbać o staranne wykończenie i właściwą interpretację oraz utrwalać i uzupełniać sprawności techniczne i wiadomości, nabywane w latach poprzednich" [9]). Innymi słowy ćwiczenia, które stosowaliśmy w latach poprzednich, mają i w ostatnim roku nauki znaleźć swoje właściwe miejsce. Nie mają one jednak być przypadkowymi; nauczyciel planując rozkład materiału winien je z góry na początku roku przewidzieć i w ten sposób je skonstruować, by uwzględniały zasady i planowości i celowości i stopniowania trudności itd. itd. Istnieje pewna analogia pomiędzy ćwiczeniami powyższymi a ćwiczeniami ortograficznymi w kl. VII. I w jednych i w dru-

---

6) Program tymczasowy, str. 237.
7) Rowid, op. cit., str. 40.
8) Rowid, op. cit., str. 52.
9) Program tymczasowy, str. 238.

gich znajdujemy w tym kierunku postulaty, ale o jednych i o drugich mówi program ogólnikowo zakreślając ramy, które nauczyciel indywidualnie wypełnia — oczywiście z uwzględnieniem tych zasad, o których powyżej mówiliśmy.

Jedną z właściwości programu jest korelacja. Jakkolwiek i w innych klasach postulat ten należy stosować, niemniej jednak w kl. VII znajduje on doskonały, zresztą łatwo osiągalny wyraz. Wystarczy przewertować tematy dla j. polskiego w kl. VII, materiał nauczania w geografii, przyrodzie, historii, religii, aby się przekonać o łatwości podejścia do zagadnienia, którego pominięcie nie znajduje absolutnie żadnego usprawiedliwienia. Poniżej podane przykładowe zestawienia dla korelacji śpiewu z j. polskim będą tegoż ilustracją:

Program j. polskiego	Program śpiewu
Życie gospodarcze i kulturalne w środowisku.	Pieśni ludowe różnych regionów ...ze szczególnym uwzględnieniem środowiska regionalnego dzieci.
Przejawy życia gospodarczego i kulturalnego w różnych regionach Polski.	Pieśni ludowe różnych regionów, dające obraz pieśniarstwa na ziemiach Polski.
Najcenniejsze zabytki sztuki ludowej środowiska i regionu.	
Obrazy z życia i twórczości... wielkich artystów.	Pieśni oryginalne polskich kompozytorów, w szczególności Moniuszki i Noskowskiego.

Przykładów takich można by przytoczyć bez liku.

O ile sprawa korelacji natrafia w kl. VII na idealny grunt, o tyle na trudności natury zasadniczej napotyka inny problem. Są nim „inscenizacje odpowiednich pieśni z wyzyskaniem inicjatywy dzieci" [10]). Z trudnościami stojącymi w związku z inscenizacją pieśni walczy nie tylko nauczyciel kl. VII, w ogóle nauczyciel II i III szczebla programowego. Potrzeba bowiem mu materiału do opracowania inscenizacji. Można ostatecznie wymagać, by nauczyciel własnym wysiłkiem rozwiązał zagadnienie opracowując pod tym kątem widzenia pieśni, ale w nawale pracy codziennej nie podoła temu. Jeżeli dzisiaj dochodzą nas głosy, by wydać śpiewnik szkolny ze standaryzowanymi pieśniami nawet ludowymi(!), tym bardziej piekącą koniecznością jest opracowanie pieśni inscenizowanych dla klas wyższych szkoły powszechnej. Wprawdzie ukazały się „Pieśni inscenizowane" T. Mayznera [11]), które — nawiasem mówiąc — cieszą się bardzo wielką popularnością

[10]) Program tymczasowy, str. 238.

[11]) T. Mayzner, Pieśni inscenizowane na 1 głos z inscenizacją Z. Mierzejewskiej, Warszawa 1935.

i wziętością, ale są one przeznaczone wyłącznie dla klas niższych. Klasy wyższe nie dysponują prawie żadnym materiałem. Mówię „prawie żadnym", bo możemy dla naszych celów znaleźć coś niecoś w „Teatrze w szkole"[12]), jednak jego założenia jakkolwiek pokrewne, są inne, bo szersze aniżeli postulaty programu śpiewu. Dopóki nauczyciel nie będzie dysponował materiałem, który nie tylko by ułatwił, ale i częściowo umożliwił realizowanie postulatu inscenizowania pieśni, tak długo zagadnienie to pozostanie tylko zagadnieniem. A szkoda, bo przecież w inscenizacji pieśni tkwi dużo pierwiastków o charakterze na wskroś wychowawczym i kształcącym.

Na koniec jedno pytanie. Program żąda, by w kl. VII uczono pieśni ludowych „przy pomocy nut i ze słuchu" [13]), a innych pieśni (religijne, narodowe itd. itd.) „z nut". Dlaczego powyższe sposoby uczenia pieśni w kl. VII są przywiązane do pewnych rodzajów pieśni? Dlaczego nie każe program uczyć pieśni np. ludowych „z nut"? Kwestia może stać się przedmiotem dyskusji.

Leonard Chyliński

REGIONALNE „ŚWIĘTO PIEŚNI"

Jesteśmy świadkami ogólnego kryzusu, jaki ogarnął wszelkie koncerty muzyczne i zdajemy sobie sprawę z przyczyn tego stanu, lecz nie ze wszystkich. Mówimy, że powodem jest kryzys gospodarczy, że społeczeństwo dzisiejsze jest zmaterializowane, że szkoły średnie przez zniesienie obowiązkowej nauki śpiewu nie wychowują słuchaczy i wiele różnych powodów mamy zawsze na wyjaśnienie obecnej sytuacji, a zapominamy często o tym, że społeczeństwo nie może się dostosowywać do muzyki, tylko muzyka winna przybierać takie formy, któreby były zdolne do czynnego ustosunkowania słuchaczy do siebie. Że zmiana form muzycznych nie nadążyła za zawrotnym tempem, w jakim w ostatnich czasach zmieniają się nastroje społeczeństw, można się przekonać na każdym niemal koncercie jakiegoś solisty nie posiadającego wyrafinowanej reklamy. Impulsywność dzisiejszego życia nie zadowala się biernym przeżywaniem koncertu, na jakie skazane są tysiące słuchaczy nie przygotowanych do muzyki poważnej. Droga zaś do przygotowania tych słuchaczy nie prowadzi przez muzykę trudno zrozumiałą, lecz przez utwory dostępne dla wszystkich. Pozwolę sobie tutaj powtórzyć tezę Abramowskiego, którą w artykule p. t. „Muzyka winna być udziałem wszystkich" przytoczył dr Józef Reiss: „Muzyka istnieje w zbiorowości i przez zbiorowość". A więc nie jest ona własnością jednej tylko warstwy społecznej, nie jest przedmiotem zbytku czy płochej rozrywki, nie jest towarzyskim zdarzeniem

---

12) „Teatr w szkole", miesięcznik ZNP.
13) Program tymczasowy, str. 237.

w stylu naszych koncertów, ale jest wyrazem życia i treścią życia". Tutaj też leży sedno rzeczy. Słuchacz wówczas będzie uczęszczał na koncerty, jeśli będzie mógł przeżywać muzykę na równi z wykonawcami.

Chcąc więc mieć szczelnie zapełnione miejsca na Święcie pieśni musimy tę publiczność rozentuzjazmować, musimy doprowadzić do tego, żeby każdy słuchacz mógł mieć możność wypowiedzenia się o utworze, chociażby to miały być uwagi ujemne, byle zwalczyć tę bierność, która tak utrudnia organizowanie podobnych imprez. Każdy tutaj zauważy słusznie, że takich słuchaczy trzeba sobie wychować, co na pozór jest rzeczą niemożliwą, w każdym zaś razie trudną. Piękne pole do popisu w tej dziedzinie mają właśnie Święta pieśni, które tak na dalekiej prowincji jakoteż i w wielkich miastach winny dążyć do wyrobienia zapalonych słuchaczy i orędowników Świąt pieśni.

Nasuwa się więc pytanie, co należy czynić, by osiągnąć ten żywy udział społeczeństwa, oraz zapewnić to powodzenie na przyszłość.

Zagadnienie to musimy podzielić na dwa działy. Pierwsze, to odpowiednia organizacja i repertuar Święta pieśni, drugie to dobra reklama. Tym pierwszym punktem pragnę się szczegółowo zająć w niniejszym artykule.

Programy świąt pieśni winny mieć pewną myśl przewodnią, którąby konsekwentnie była wysuwana w ciągu kilku lat. Tą zaś myślą przewodnią, jak wspomniałem poprzednio, winno być w pierwszym rzędzie pobudzenie zainteresowania społeczeństwa dla muzyki. Każde środowisko ma jednak różne kategorie ludzi, do których pobudzenia prowadzą różne drogi. Takie Święto pieśni, któreby dla każdej grupy społecznej chciało ofiarować część swego programu, nigdy celu zamierzonego nie osiągnie, gdyż zbraknie w nim wspólnego ducha, któryby dawał życie tej całości. Program musi być zwarty, a zarazem zdolny do pobudzenia aktywności wszystkich słuchaczy. Najlepszym rozwiązaniem tej sprawy będzie, moim zdaniem, Święto pieśni pod hasłem: „Śpiewajmy nasze regionalne pieśni", nic bowiem tak nie pociąga naszego ludu, jak piosenka, z którą związane są pewne przeżycia. Nie zgodziłbym się też z wywodami p. Zygmunta Grynia, by pieśń ludowa należycie wykonana mogła być uważana za wyśmiewanie gwary ludowej. Przeciwnie, zawsze zostaje przyjęta z większym uznaniem, niż byśmy się tego spodziewali, zwłaszcza gdy jest poprzedzona dobrym omówieniem, co miałem możność kilkakrotnie stwierdzić. Tutaj właśnie leży dziedzina, której nie umieliśmy dotychczas wyzyskać dla naszych celów. Wędrówki z pieśnią ludową po Polsce w czasie Świąt pieśni są bardzo dobre, lecz musimy najpierw umożliwić słuchaczom wyżycie się we własnych pieśniach, które są najlepiej rozumiane. Takie Święto pieśni odsunie jak najdalej obawy słuchaczy przed suchymi popisami, które słyszą niemal na każdej miejscowej akademii. O sile wpływu śpiewu pieśni ludowej na nasze niższe warstwy społeczne nigdy nie będziemy mieli jasnego wyobrażenia. Przytoczę

tutaj dla przykładu zdarzenie, którego świadkiem byłem na balu rodzicielskim. Otóż w przerwie między tańcami wodzirej zapowiada, że odbędą się czepiny śląskie. Na krześle ustawionym w środku sali siada przybrana w piękny strój ludowy pani młoda, do koła której chwytają się za ręce niewiasty. Było ich tylko pięć, więc wodzirej prosi kilkakrotnie o liczniejszy udział, wszystkie jednak prośby nie odnoszą skutku. Przygotowany już na fiasko poleca niewiastom na środku sali zaintonowanie piosenki o czepinach i oto dzieje się rzecz dziwna. Twarze wszystkich miejscowych niewiast zastygają w jakimś skupieniu, wszystkie niewiasty wstają z miejsc i na sali rozbrzmiewa potężnie pieśń, przepojona niezwykłym uczuciem, prosta jak ludzie, którzy ją śpiewają. Już nie trzeba podchodzić do środka, bo oto tworzy się drugie olbrzymie koło, a pieśń rozbrzmiewa nad barwnym korowodem z taką powagą, jaką można jeszcze gdzieniegdzie tylko widzieć w czasie prawdziwego wesela. Na ostatniej takiej zabawie już 70% niewiast było w ludowych strojach, mimo, że rzecz się działa w ośrodku miejskim. Przed zabawą zaś ludzie sami zgłaszali się, by nas nauczyć tutejszych starych tańców ludowych, celem ożywienia ich na zabawie.

Abstrahując od wywodów teoretycznych nasuwa się myśl, że i w czasie Świąt pieśni możnaby w innej formie pobudzić pieśń ludową do nowego życia przystosowanego do obecnych warunków bytu. Rzecz jasna, że sprawa ta będzie o wiele trudniejsza do wykonania, gdyż nie będzie ona wynikiem samorzutnej akcji ludności, lecz musi być narzucona. Zdolności organizacyjne nauczycieli jednak wiele mogą zdziałać.

W pierwszym rzędzie trzeba będzie postarać się o zebranie kilkudziesięciu miejscowych pieśni ludowych, z których najpiękniejsze i odpowiadające młodzieży szkolnej należałoby wybrać do programu.

Zbieranie tych pieśni zorganizowałem na moim terenie w następujący sposób: Najpierw opowiedziałem dzieciom, że poszukuję takich pieśni, a po wyjaśnieniu celu tego zbierania poprosiłem dzieci o pomoc. Zadanie ich polegało na tym, by prosiły rodziców o śpiewanie starych pieśni, których tytułu dzieci skrzętnie notują. Spis tych piosenek wręczają nauczycielowi, który z nim udaje się do rodziców, względnie zaprasza ich do szkoły Potrzebny jest ten spis do dwóch celów. Nauczyciel posiadający kilka takich spisów, wie gdzie najpierw należy się udać, by zebrać jak największą ilość pieśni, przy zapisywaniu zaś, posiadanie takiego spisu zapobiega zapominaniu pieśni przez ludzi śpiewających. Będąc osobiście u pewnego starszego obywatela zanotowałem pięć pieśni i więcej nie mógł sobie ów człowiek przypomnieć. Po takim zaś notowaniu przez ucznia, przy powtórnej wizycie, zanotowałem jeszcze 12 nieznanych mi piosenek. Dobre jest również porozumienie się z miejscowymi stowarzyszeniami kobiecymi. Kobiety bowiem znacznie więcej tych pieśni umieją od mężczyzn. Można wówczas urządzać zebrania, na które zaprasza się dwie lub trzy niewiasty, które wzajemnie

przypominają sobie piosenki. Ostrzegam jednak, że nawet wprawionego zbieracza zanotowanie kilkunastu pieśni wyczerpuje i dalsze notowanie może być nieścisłe. Należy więc przy większej ilości pieśni dzielić pracę. Zbieranie takie budzi wielkie zainteresowanie wśród ludności, zwłaszcza uświadomionej o celu tego zbierania. Korzyść więc potrójna. Powiększa nasze zbiory pieśni regionalnych, ożywia zapomniane piosenki i wreszcie budzi zainteresowanie dla przyszłego Święta pieśni.

Najtrudniejszą sprawą jest przystosowanie tych pieśni do koncertu. Tutaj trzeba się już zwrócić z wybranymi pieśniami do osób kompetentnych do opracowywania pieśni ludowych, gdyż śpiewanie wszystkich pieśni jednogłosowo jest niepożądane. Sprawą tą mogłaby się zająć Sekcja Muzyki i Śpiewu Z. N. P. przy której grupuje się wielu znanych kompozytorów. Koszty związane z opracowaniem tych pieśni nie będą nigdy stały w parze z korzyściami, jakie posiadanie takiego zbiorku szkołom przyniesie. Posiadanie takiego zbiorku będzie równocześnie rozwiązaniem kwestii opracowywania pieśni regionu miejscowego w nauce śpiewu. Należy jednak być bardzo ostrożnym, by przez lekkomyślne powierzenie pieśni do opracowania osobom nie powołanym do tego celu nie wprowadzać tandety. Program Święta pieśni złożony z takiego repertuaru napewno wzbudzi zainteresowanie, jakiego dotychczas nie spotykano, a co najważniejsze, ukaże słuchaczom ich własną piosenkę w nowej artystycznej szacie. Wpleciona inscenizacja jakiejś nadającej się ku temu piosenki oraz dobrze dobrane tańce ludowe, zebrane w podobny sposób jak pieśni, ożywią do reszty program i dadzą obraz prawdziwego folkloru, ujętego w piękną formę. Samo ułożenie programu takiego Święta pieśni zależy oczywiście od pieśni i tańców dobranych, dlatego też szablonu narzucać nie można.

Mówimy że szkoła dzisiejsza nie będzie pełnowartościową, jeżeli jej zbraknie zdolności do promieniowania na zewnątrz. Tak zaś ujęte Święto pieśni w wielkiej mierze przyczyni się do zburzenia zapory odcinającej życie szkolne od życia środowiska. Pieśń, która jest tak doskonałym wypowiedzeniem w najważniejszych momentach życia naszego ludu, stanie się pośredniczką między nową polską szkołą, a duszą miejscowego społeczeństwa.

Marcin Szeligiewicz

O NAGRODĘ MUZYCZNĄ POLSKIEGO RADIA

Radio jest czynnikiem posiadającym bezspornie wybitny wpływ na bieg współczesnego życia muzycznego. Radio jest przecież największą dziś estradą koncertową, przez którą w ciągu jednego roku przewijają się setki wykonawców: instrumentalistów, wokalistów, dyrygentów — jest również największym konsumentem literatury muzycznej. Tego rodzaju stan rzeczy stwarza dla kompozytorów a ściślej mówiąc dla ich dzieł, koniunkturę niewątpliwie korzystną. Wymownym w tym względzie może być m. in. następujący fakt: w Niemczech z ogólnej liczby 3.138 nowych utworów muzycznych, jakie ukazały się w roku ubiegłym, przeszło dwa tysiące wykonanych było po raz pierwszy w radio. A ileż dzieł zapomnianych, często bardzo wartościowych nadało P. R. w ciągu choćby kilku tylko ostatnich lat! Mamy tu na myśli m. in. cenne kompozycje dawnych polskich autorów, grubą warstwą pyłu bibliotecznego pokryte, jak np. symfonie z II-ej połowy XVIII w.: Dańkowskiego, Wańskiego, Anonima.

Słusznie tedy można nazwać radio mecenasem sztuki muzycznej naszej doby. Rzecz jasna, iż tego typu zaszczytny tytuł nakłada znaczne moralne obowiązki, które najkrócej możnaby ująć w słowa następujące: akcja muzyczna radia musi omijać wszelką przypadkowość — politykę „od wypadku do wypadku", bowiem naczelnym jej zadaniem winna być dbałość o planowy i rzeczywisty rozwój kultury muzycznej.

Jednym z nader ważnych czynników gwarantujących ów rozwój — to pomyślnie kształtująca się twórczość muzyczna. Nie jest ona jednak do pomyślenia w warunkach obojętności społeczeństwa.

Jeśli chodzi o Polskie Radio z uznaniem należy stwierdzić pewne, sporadyczne wprawdzie, poczynania naszej radiofonii, mające na celu popieranie rodzimej muzyki drogą m. in. konkursów i nagród. Godnymi zanotowania są tu (jeśli chodzi o ostatnie lata) konkursy z r. 1934 i 1935: pierwszy na pieśń śląską, drugi — na polskie pieśni ludowe. Wspominamy również o nagrodach muzycznych, jakie P. R. przeznaczyło na najlepszy utwór kameralny i fortepianowy kompozytora polskiego (oba te konkursy wspierało Tow. Wyd. Muzyki Polskiej w r. 1935 i 1936).

Chwalebna ta akcja pomocy finasowej ze strony P. R. na rzecz rozwoju naszej twórczości muzycznej nosi jednak dotąd — jak zaznaczono wyżej — charakter spontaniczny.

Korzystnie bezwątpienia na nasileniu owej twórczości zaważyłby fakt ustanowienia przez Polskie Radio stałej dorocznej nagrody za najbardziej wartościowy utwór kompozytora polskiego instrumentalny bądź wokalny, jaki ukazałby się w ostatnim roku. Rzucamy również inny projekt — ufundowania stałej nagrody przez każdą z poszczególnych rozgłośni P. R. dla kompozytorów „regionalnych", pochodzących z okręgu danej rozgłośni.

Zapewne, systemowi publicznego wyróżniania czy nagradzania niepodobna przypisywać cudotwórczych własności tworzenia talentów tam, gdzie ich w ogóle nie ma, ale jako podnieta dla istniejących już talentów system ten wydać się musi ze wszech miar wskazany i celowy.

Pauperyzacja twórczości artystycznej nie zawsze jest wypadkową ubóstwa duchowego twórców. Wszak wiadomo, iż rozkwit sztuki szedł niejednokrotnie w parze ze wzrostem stanu posiadania materialnego społeczeństwa. Wspaniały rozwój sztuki włoskiej Odrodzenia, czasów istnienia wielkich bogatych rodzin: Viscontich, Sforzów, Gonzagów, a zwłaszcza Medyceuszów we Florencji, gorąco popierających artystów — może być w tym względzie przykładem dostatecznie pouczającym.

Na marginesie zaznaczamy, iż stałą nagrodę muzyczną ustanowiło niedawno Radio jugosłowiańskie.

Nagroda muzyczna Polskiego Radia, którą suggerujemy, byłaby jednym więcej dowodem tej opieki, jaką radiofonia nasza roztacza niewątpliwie nad polską sztuką muzyczną. **J. P.**

K R O N I K A

SALZBURG

Wśród zielonych, pachnących wzgórz przedalpejskich, w zakątku najpiękniejszej prowincji Austrii, Salzkammergutu, leży małe, liczące zaledwie 40 tysięcy mieszkańców urocze miasteczko Salzburg. Przez wiele setek lat Salzburg był siedzibą arcybiskupów; ich to właśnie staraniom, zbudowanym przez nich gmachom, kościołom, zamkom obronnym, strzelającym wysoko ponad miasto, i pięknu otaczającej przyrody zawdzięcza Salzburg swój nieporównany, czysto „optyczny" urok. Ale jakkolwiek bądź zachwycające oko turysty są te ramy, stają się one mało ważnym ubocznym akcesorium wobec doniosłości wypełniającej ją treści. Przed stu osiemdziesięciu laty ujrzał w murach tego miasta światło dzienne Wolfgang Amadeusz Mozart i to więcej zaważyło na dziejach Salzburga, niż wielowiekowe rządy bogatych i mądrych arcybiskupów.

Przed osiemdziesięciu laty, w setną rocznicę urodzin Mozarta, Salzburg był po raz pierwszy terenem uroczystości muzycznych, związanych z osobą wielkiego kompozytora. Uroczystości te były zaczątkiem sławnych dziś w całym świecie festivali muzycznych, które gromadzą co roku w murach Salzburga najznakomitszych muzyków-wykonawców świata, a wraz z nimi tych, którzy pragną wsłuchać się w piękno odtwarzanej przez nich sztuki.

Początkowo festivale salzburskie były poświęcone wyłącznie muzyce Mozarta. Już od roku 1917, mimo ogólnej biedy i rozlicznych przeszkód wywołanych wojną, festivale odbywają się regularnie w sierpniu każdego roku. Organizatorzy ich dążą wytrwale do osiągnięcia możliwie jak najdoskonalszego wykonania dzieł, w ramy festivalu wchodzących. Istniejące salki koncertowe okazały się stopniowo nie wystarczające do osiągnięcia tych celów; powstaje duży, obliczony na półtora tysiąca widzów gmach Festspielhausu, przebudowany z dawnych budynków arcybiskupich,

a przeznaczony dla przedstawień operowych; międzynarodowa fundacja wznosi gmach Mozarteum, mieszczący prócz sali koncertowej — klasy konserwatorium oraz cenną bibliotekę mozartowską. Powoli rozszerzają się ramy festivali nie tylko terytorialnie, ale i muzycznie, obejmując, począwszy od r. 1925 dzieła i innych, poza Mozartem kompozytorów. Odtąd każdy rok przynosi nowe salzburskie „premiery" operowe; w r. 1935 taką premierą był „Falstaff" Verdi'ego, rok bieżący zaś przyniósł wielką sensację muzyczną: pierwsze w Salzburgu wykonanie „Śpiewaków Norymberskich" Wagnera pod dyrekcją Toscaniniego.

Imprezy muzyczne festivali ogniskują się przeważnie w dwu wyżej wspomnianych gmachach: Festspielhausie i Mozarteum. Niezależnie od tego odbywają się bądź w pięknej, renesansowej katedrze salzburskiej, bądź w kościele św. Piotra koncerty religijne, zaś na dziedzińcu dawnego pałacu arcybiskupiego, tzw. Rezydencji, wykonywane są serenady Mozarta. Począwszy od 25 lipca aż do 31 sierpnia, każdego dnia można słuchać w Salzburgu bądź koncertu, bądź opery; często zaś zdarza się tak, że ranek wypełniony jest koncertem, wieczorem zaś odbywa się przedstawienie operowe — a wszystko zawsze na najwyższym poziomie wykonania. W zakres festivali rzadko tylko wchodzą tzw. „koncerty solistów" (wyjątek stanowił w tym roku koncert religijny w katedrze, na którym wystąpił znakomity włoski tenor, Beniamino Gigli); to też w związku z tym Salzburg skupia przede wszystkim osoby wybitnych dyrygentów, oraz — ze względu na przedstawienia operowe — wielkich śpiewaków. W roku bieżącym na czoło wykonawców wysunął się wielki Włoch, Arturo Toscanini, który prócz wspomnianych już „Śpiewaków" dyrygował „Falstaffem", „Fideliem" Beethovena, oraz dwoma koncertami symfonicznymi. Zespół mediolańskiej La Scali z Mariano Stabile na czele występował pod świetną dyrekcją Bruna Waltera w mozartowskim Don Juanie; nasz rodak, Artur Rodziński, prowadził w Mozarteum koncert muzyki współczesnej. W programach koncertów religijnych nie było, niestety, dzieł Bacha, ale jeden z nich wypełniło „Requiem" Mozarta, na innych wykonano „Stabat Mater" Pergolesego, „Chrystusa" Liszta, zaś Toscanini dyrygował „Niemieckim Requiem" Brahmsa. Zresztą nie sposób jest w ramach krótkiego artykułu wyliczyć wszystko, co w Salzburgu godne było wysłuchania, tym bardziej nie można omówić, choćby najkrócej tego, co omówienia jest warte, czego doskonałość zasługuje na szczególniejsze jej sprecyzowanie. Ale jeśli idzie o wielką postać Toscaniniego — nie podobna ograniczyć się jedynie do suchego wymienienia jego nazwiska, oraz dzieł, którymi dyrygował. Genialny ten artysta wznosi się w swej sztuce odtwórczej do granic trudnych do ujęcia w słowa, ale niewątpliwie bliskich poziomowi absolutnej doskonałości. Olbrzymia skala jego talentu pozwala mu na idealne odtworzenie drobnej uwertury Rossini'ego i na wspaniałe ogarnięcie całości olbrzymiego dzieła wagnerowskiego — „Śpiewaków Norymberskich". Zresztą nazwisko Toscaniniego fascynuje tłumy; zdobycie biletu na jakikolwiek jego występ (mimo fantastycznie wysokich cen) było już wkrótce po rozpoczęciu tegorocznych festivali nielada sztuką. Zaś po każdym jego koncercie lub operze wielotysięczne tłumy gromadzą się wokół jego czarnego, lśniącego Cadillac'a, czekając cierpliwie, aż w drzwiach Festspielhausu ukaże się drobna, szczupła postać znakomitego dyrygenta.

Muzyka stanowi najważniejszą wprawdzie, ale nie jedyną część składową festivali Salzburga. W ramy ich wchodzą ponadto przedstawienia dramatyczne, w ujęciu reżyserskim Maxa Reinhardta. Są to: „Faust" Goethego, oraz „Jedermann" Hofmannstahla. Obydwa spektakle odbywają się na otwartym powietrzu, na tzw. Freilichtbühne; obydwa, zarówno ze względów inscenizacyjnych jak i aktorsko-reżyserskich, czynią na widzu niezwykłe wrażenie.

Otwarta przestrzeń otoczona z trzech stron murami Festspielhausu a z trzeciej pionową skałą wznoszącej się nad Salzburgiem góry Mniszej, stanowi „salę teatralną" goethowskiego „Fausta". Ale nie ma na tej dziwnej sali kulis ani dekoracji; tłem dwudziestu kilku odsłon Fausta jest tzw. „Faustsadt" prawdziwe „miasto Fausta", wykute w skale Mönchsbergu, piętrzące się na niej do wysokości dwudziestu metrów. Przed jego średniowiecznymi domkami przechadzają się mieszczanie i studenci „Fausta", Gretchen (Paula Wessely) rozmawia z Faustem w ogródku, pełnym prawdziwej, żywej zieleni, wśród pachnących floksów i barwnych astrów; na najniższym, bezpośrednio do ziemi przylegającym poziomie „miasta", widnieją pod sklepionymi arkadami piwnice Auerbacha. Reflektory oświetlają kolejno odpowiedni fragment tej jedynej w swoim rodzaju dekoracji podczas, gdy reszta „miasta" tonie w mroku nocy.

Terenem, na którym odbywają się przedstawienia „Jedermanna", jest plac katedralny Salzburga. Przed renesansowym gmachem kościoła wznosi się prosta, zbita z desek estrada, na niej stoi jedyny niemal rekwizyt przedstawienia: długi, biało nakryty stół. Ale z niezwykłego tła sceny potrafił Reinhardt wydobyć oszałamiające efekty, z których najwspanialszym jest chyba płynący z wnętrza katedry głos niewidzialnego Boga. Głos wydobywa się poprzez otwarte szeroko wrota kościoła, ponad którymi widnieje wyryty napis: „Haec est domus Dei in qua evocabitur nomen eius".

Taka jest w najogólniejszym zarysie piękna treść wypełniająca ramy festivalu Salzburga. Ale i poza nią, turysta odwiedzający to urocze miasto będzie miał wiele sposobności do przeżycia cennych wrażeń. Widok domu, w którym urodził się Mozart, skromnych pokoików, w których niegdyś mieszkał, klawesynu, którego dotykały jego palce — wzrusza niemniej, niż czarowne dźwięki Don Juana. Innego rodzaju wrażeń dostarczy krajobraz najbliższych okolic Salzburga. Linowa kolejka wciąga turystę na szczyt Mniszej góry, skąd z baszt i podwórców arcybiskupiej twierdzy Hohensalzburg roztacza się nieporównany widok na miasto przecięte błękitną wstęgą rzeki Salzach. W słoneczne dni sierpniowe wielkie turystyczne autokary mkną po krętych, wąskich serpentynach alpejskich dróg, wioząc tłumy gości do uroczych, otoczonych górami jezior Salzkammergutu, czy na wznoszącą się ponad 3000 metrów najwyższą autostradę Europy — Grossglockner. Osobną zaś sensacją Salzburga jest obecność w jego murach wielu znakomitych osobistości z królem Anglii, włoskim następcą tronu i... Marleną Dietrich na czele.

Wszystkich ich, a właściwie wszystkich nas przywiodło tu z dalekich stron jedno wspólne pragnienie: usłyszenia najpiękniejszej międzynarodowej mowy, mowy zrozumiałej dla wszystkich — muzyki.

J. Boniecka

SZKOLNA RADIOFONIA POLSKA I ZAGRANICZNA

Zgodnie z podanym w nr 2 „Śpiewu w szkole" planem audycji radiowych dla szkół odbyło się już szereg koncertów czwartkowych transmitowanych z rozgłośni regionalnych i warszawskiej Filharmonii oraz audycji sobotnich p. t. „Śpiewajmy piosenki". Rozpoczął je koncert poświęcony nieodżałowanej pamięci pieśniarza polskiego Stanisława Niewiadomskiego, zmarłego w lecie r. b. Następne koncerty czwartkowe objęły m. in. „Motywy jesienne w muzyce i śpiewie", muzykę „klasyków" (poranek przeznaczony dla szkół gimnazjalnych), „Piosenki ludowe różnych dzielnic Polski" itd. Sobotnie audycje „Śpiewajmy piosenki", prowadzone przez prof. Tad. Mayznera (dla dzieci starszych) i prof. Br. Rutkowskiego (dla dzieci młodszych), przyniosły piękne, mniej i bardziej znane piosenki. Już pierwsze te audycje wykazały wiele artystycznych a przede wszystkim dydaktycznych wartości,

na które należy zwrócić baczniejszą uwagę. Tak np. uwzględniono rzecz doniosłości ogromnej a tak często zaniedbywaną: uprzytomnienie dzieciom treści śpiewanej piosenki, ułatwienie jej zrozumienia. Dziecko, które naprawdę rozumie treść śpiewanej przez siebie piosenki, będzie ją interpretowało należycie, co więcej — zapali się do niej, zainteresuje się nią naprawdę. Aktywny udział dziecka w komentowaniu treści piosenki odbija się bardzo korzystnie na umyzykalnieniu i rozśpiewaniu młodocianych śpiewaków. Tego rodzaju prowadzenie audycji może wywrzeć bardzo korzystny wpływ nie tylko na słuchającą audycji, względnie równocześnie z nią śpiewającą młodzież, lecz stanowi zarazem ważną lekcję pokazową dla nauczyciela mogącego ten sam system zastosować we własnym sposobie uczenia.

Dr E. El.

SPRAWOZDANIE

z działalności za rok szk. 1935/36 „Podsekcji Nauczycieli Śpiewu i Muzyki" przy Konferencjach rejonowych VII Rejonu Szkolnego m. st. Warszawy.

Jako cel podsekcji postawiono sobie:

1. Pogłębienie metod nauczania i dalsze samokształcenie.
2. Podniesienie poziomu artystycznego uroczystości szkolnych.
3. Współdziałanie i zespolenie się przy pracy artystycznej i międzyszkolnej celem szerzenia kultury muzyczno-śpiewaczej wśród młodzieży i miejscowego społeczeństwa.

Zebrań ogólnych odbyło się 3, posiedzeń w komisjach wykonawczy 4. Przeprowadzone zostały w szkołach 37 i 114 cztery lekcje praktyczne: lekcje śpiewu w kl. IV i VI, oraz 2 lekcje dyrygowania chóralnego na dwu konferencjach rejonowych w czasie lekcyjnym od godz. 12 (nauczycielstwo przybywa na konferencje po 3 godz. normalnej pracy w szkole.

Prócz tego zostały przeprowadzone dwie lekcje: w kl. IV szkoły 37 lekcja śpiewu i lekcja dyrygowania chórem międzyszkolnym na Pradze dla słuchaczów Wydziału Nauczycielskiego Państwowego Konserwatorium Muzycznego w Warszawie.

Chór ten subsydiowała Rada Szkolna, prowadził pracę kol. J. Rulewicz, wyzyskano chór do międzyszkolnych uroczystości na Pradze.

Na konferencjach w podsekcji nauczycieli śpiewu przeprowadzano ożywione dyskusje na temat metod nauczania i programu. Omawiano szereg ciekawych zagadnień zmierzających do podniesienia wyników pracy i stopnia umuzykalnienie młodzieży szkolnej. Celem zakwalifikowania repertuaru pieśniowego utworzono komisje, by zajęły się zebraniem odpowiedniego repertuaru dla poszczególnych klas i chórów szkolnych.

Dla ułatwienia prowadzenia śpiewu mniej zaawansowanym kolegom, istnieje w granicach własnego rejonu „Poradnia Koleżeńska" — dzieląca się na trzy stopnie:

a) nauczanie śpiewu w klasach starszych, oraz organizowanie i prowadzenie chórów szkolnych,
b) nauczanie śpiewu w klasach młodszych,
c) organizowanie i prowadzenie orkiestr szkolnych.

Poza tym podsekcja przy czynnym współudziale podinspektora p. S. Palińskiego i współpracy przewodn. konferencji rejonowych kier. szk. p . K. Staszewskiego urządziła:

1. Międzyszkolną uroczyść Święta Niepodległości w szkole przy ul. Otwockiej.
2. Podobną uroczystość w kinie Praga.
3. Żałobną akademię w rocznicę zgonu Pierwszego Marszałka Polski J. Piłsudskiego.
4. Uroczysty popis chórów i orkiestr szkół powszechnych praskich.

Materiał artystyczny na uroczystości międzyszkolne zgłaszany był przez różne szkoły

dobrowolnie. Na generalnych próbach został przejrzany i zakwalifikowany. Próby te zostały wyzyskane jako audycje muzyczne dla dzieci klas starszych pobliskich szkół. Uroczystości międzyszkolne urządzane były dla: Kierownictw Szkół, Rad Pedagogicznych, Opiek Szkolnych, rodziców, delegacji dzieci ze wszystkich szkół tegoż rejonu, przedstawicieli organizacji społecznych z terenu Pragi, zaproszonych gości, władz szkolnych i miejskich m. st. Warszawy. W ten sposób starano się pokazać społeczeństwu pracę szkoły i nauczyciela nad doskonaleniem w młodzieży kultury muzyczno-śpiewaczej. Uroczystości te zdobyły ogromną frekwencję publiczności.

J. Rulewicz

NOWE WYDAWNICTWA

Stanisław Kazuro: PIEŚNI DLA DZIECI na 2 GŁOSY. — Wydawnictwo Naszej Księgarni.

W dwóch zbiorach pieśni dwugłosowych daje kompozytor zasób pieśni oryginalnych do doskonale dobranych tekstów najlepszych pisarzy dla dzieci. Niektóre z tych pieśni pełne są humoru, jak np. „Pociąg"; inne cechuje nastrój zupełnie poważny i skupiony, mimo prostoty zarówno w melodii zasadniczej, jak też i treści słownej. Przeważająca część pieśni harmonizowana jest kontrapunktycznie z wielkim mistrzowstwem. W większości też pieśni te mogą i powinny być śpiewane przez dobrze przygotowane chóry, ażeby nie uszkodzić w wykonaniu misternej struktury kompozytorskiej.

Feliks Roderyk Łabuński: MINIATURY, NA FORTEPIAN: 1) Marsz, 2) Mazurek, 3) Polka, 4) Toccatina. 1936 r. Tow. Wyd. Muz. Polskiej.

Miniatury Łabuńskiego zasługują na uwagę jako materiał pedagogiczny godny ze wszech miar polecenia. Poza walorami artystycznymi mają one bardzo trafne podejście do dziecka, tak ze względu na taneczne formy i związaną z nimi rytmikę, dostępną dla najmłodszych nawet dzieci, jak i na prostą, łatwą a zarazem pełną wdzięku tematykę. Dyssonansowe brzmienia wprowadzane śmiało lecz oględnie, nie z zasady lecz z istotnej, wewnętrznej potrzeby autora, nie zrażają ucznia, lecz zastanawiają i budzą zainteresowanie. Na szczególną uwagę jako studium harmoniczne zasługuje Polka, jako rytmiczne — Marsz. Mazurek daje doskonałe pojęcie o formie mazurka szopenowskiego z jego folklorystycznymi cechami, ostatnia zaś Toccatina jest bardzo dobrym ćwiczeniem technicznym na małą, dziecięcą rączkę, zabawnym i interesującym dla młodocianego pianisty przez swe czysto pianistyczne efekty.

Stefan Hermann: PODSTAWY TECHNIKI SKRZYPCOWEJ NA POZYCJI PIERWSZEJ. Opracowała Irena Dubiska. 1936. Tow. Wyd. Muz. Polskiej.

Wydawnictwo przeznaczone dla uczniów, którzy opanowali już chwyty na pozycji pierwszej, podaje metodyczne wskazówki i środki rozwijania techniki skrzypcowej. Uwzględnione są cztery najważniejsze dla początkujących problemy techniczne jak: a) gama diatoniczna, majorowa i minorowa, b) biegnik diatoniczny, c) pasaże, d) chromatyka.

Praca zwięzła i treściwa zaopatrzona jest w liczne komentarze i uwagi, dzięki którym może oddawać liczne usługi nie tylko nauczycielowi lecz i uczącym się samodzielnie, bez pomocy nauczyciela.

Łucjan Kamieński: KASZEBSCIE NUTI. Śpiew i fortepian, zeszyt I. 1936 r. Tow. Wyd. Muz. Polskiej.

Pieśni zawarte w I zeszycie są artystyczną stylizacją pieśni kaszubskich, wybranych

z pośród materiału zebranego na fonograf przez prof. Kamieńskiego i jego uczniów i ogłoszonego w oryginalnym brzmieniu w I serii „Pieśni ludu pomorskiego" w Toruniu, nakładem Instytutu Bałtyckiego, 1935 r.
Prof. Kamieński poprzedza „Kaszebście nuti" przedmową, w której z całą sumiennością naukowca tłumaczy w jaki sposób oryginały umieszczone w wydawnictwie naukowym przystosował do celów praktycznych, oraz podaje szereg objaśnień dotyczących wymowy poszczególnych wyrazów gwary kaszubskiej.
Stylizacja, w pojęciu autora, polega na uwypukleniu cech charakterystycznych pieśni ludowych przez przystrojenie jej w szaty harmonii i kontrapunktu, bez naruszenia jednakże ich oryginalnych wartości. Zasada ta została w Kaszubskich Pieśniach zachowana przez autora w całej rozciągłości.
W pieśni pierwszej: „Zmówiny", która jest kaszubskim wariantem ludowego marsza rozpowszechnionego i w innych dzielnicach naszego kraju, harmonizacja jest prosta, nie wykraczająca poza możliwości prymitywnej harmoniki ludowej, a faktura podkreśla jego taneczny charakter.
W „Jabłoneczce", również śpiewanej, lecz w odmiennej postaci w innych okolicach kraju, smętno liryczny charakter tekstu i melodii pieśni znalazł swój wyraz w molowych zwrotach harmonicznych oraz kapryśnym subdominantowym akordzie końcowym.
W celu podkreślenia ludowego charakteru pieśni „Rycerz wraca do matki", słyszymy często stosowane kwinty i kwarty oraz zmiany trybu dur na moll.
Bardzo interesująco przedstawia się stylizacja ostatniej z czterech pieśni p. t. „Waleczna królewna". Z jedenastu zwrotek prymitywnej pieśni ludowej powstał cały poemat-ballada, w formie ronda, bardzo kunsztownie pomyślanej. Poszczególne zwrotki, przystrajane zależnie od treści tekstu słownego w coraz to odmienne kostiumy harmoniczno kontrapunktowe tworzą rodzaj refrenu, powracającego raz po raz po kilkotaktowych przegrywkach fortepianowych.
„Kaszebście nuti" zwiększyły repertuar artystycznie stylizowanych pieśni ludowycn w najlepszym stylu. Przyczynią się one niezawodnie do spopularyzowania tych pieśni naszego ludu, które do niedawna jeszcze miały posmak egzotyzmu.

* * *

Tow. Wyd. Muz. Polskiej przystąpiło do wydania opery Moniuszki „Straszny Dwór", która dotychczas wykonywana była tylko z rękopisów. Zarząd Tow. powołał komitet, który bada krytycznie rękopisy i ustala teksty muzyczne partytury orkiestrowej. Komitetowi przewodniczy prof. K. Sikorski. Praca postępuje szybko naprzód. Dowiadujemy się ostatnio, że sztychowanie Prologu już rozpoczęto, a pierwszy akt również niebawem oddany będzie do druku. **M. P.**

Leopold Kronenberg: O MUZYCE I MUZYKACH. Str. 43.

Po przeczytaniu tej w najwyższym stopniu irytującej książeczki szukamy przede wszystkim roku i miejsca jej wydania. Z niedowierzaniem czytamy na ostatniej stronie: „Warszawa, w maju 1936". Przecieramy ze zdumienia oczy, że tego rodzaju elaborat, w ujęciu przy tym nawskroś konserwatywny, mógł się ukazać w XX wieku! Właściwie dla kogo i w jakim celu autor, skądinąd zasłużony mecenas muzyki polskiej, opublikował tę broszurę? Dla fachowców muzyki czy dla laików? Sądzę, że ani jednym, ani drugim bezwartościowa ta książeczka nie może oddać żadnych literalnie usług. Co więcej, broszurka „O muzyce i muzyach" roi się od naiwnych sądów i uwag, bardzo niepoważnie sprecyzowanych.
Oto jak brzmi np. definicja muzyki nowej, współczesnej: „modernizm — czytamy

na str. 10 — zasadza się przede wszystkim na braku prawdziwego natchnienia, zastąpionego natomiast orgią zupełnie niesharmonizowanych ze sobą dźwięków, powodujących chaos, nie zasługujący w żadnym razie na miano muzycznego. Nie zahypnotyzowany, trzeźwy słuchacz, zniewolony jest, dysząc ze zmęczenia, zapytywać siebie, dlaczego orgia ta się zaczyna i czemu się kończy (sic!)". A dalej: „Nie mogę tu przemilczeć, że jedną z najcharakterystyczniejszych cech, znamionujących tę szkodliwą szkołę, to brak w niej ideału miłości kobiecej. Jednym słowem jest to degeneracja i deprawacja dawnych klasycznych idealnych natchnień".

To też autor, jako zaprzysiężony wróg wszelkiego postępu muzycznego, w rozdziałku p. t. „O polskich kompozytorach" pominął zupełnie największego z współczesnych twórców polskich — Karola Szymanowskiego, którego sztuka, pełna dostojeństwa i wielkości, ma przecie wszelkie znamiona twórczości epokowej!

Nie sposób również nie wspomnieć o nader swoistych charakterystykach. Exemplum: o Bachu np. pisze autor w sposób następujący: „...z wielką nieśmiałością odważam się na przytoczenie czysto osobistego wrażenia. Misterne kombinacje tematów jego (t. zn. Bacha — przyp. red.) kompozycji wymagają przy słuchaniu tak natężonej uwagi, że mimowoli wydają się zbytnio wydłużone i w końcu mogą nużyć" (sic!). W charakterystyce Moniuszki czytamy m. in. takie zdanie: „Opery jego niewątpliwie przetrwają wszystkie nowoczesne, nibyto artystyczne produkcje".

Styl wreszcie omawianej tu książeczki obfituje w osobliwe „kwiatki". Oto niektóre z nich: „Z części pnia poświęconej Beethovenowi wyrasta gruba gałęź (sic!)—przedstawia ona jego wspaniałe utwory symfoniczne i kameralne".

Albo: „W koronie drzewa, wyróżniają się gałązki noszące nazwiska Glinki, Czajkowskiego i Rubinsteina" (str. 9) lub: „gałęź o kierunku jeszcze niezupełnie zdecydowanym" itd. itd.

Trudno doprawdy pojąć celowość publikacji nieodpowiedzialnej i mało krytycznie napisanej broszury. **P.**

PLAN REDAKCYJNY „ŚPIEWU W SZKOLE"

Dążąc do bliskiego kontaktu z Czytelnikami, zamieszczamy niniejszy plan redakcyjny, jako wyraz naszych zamiarów i celów. Pragniemy podniesienia poziomu nauczania śpiewu i uzyskania — idąc po myśli nowych poglądów pedagogicznych i nowych programów — tak wysokiego stanu tego przedmiotu nauki, jakiego wymaga jego rola kulturalna i wychowawcza; zmierzamy ponadto do rozwoju kultury muzycznej nauczyciela, do budzenia jego zainteresowań, do pogłębiania jego wiadomości w zakresie muzyki.

Pracy naszej dokonać chcemy przy Waszym czynnym współudziale, Czytelnicy! Chcemy zbliżyć do Was nasz miesięcznik — i to w ten sposób, abyście mogli stać się nie tylko „odbiorcami artykułów", lecz i współtwórcami-autorami w opracowywaniu poszczególnych zagadnień. Do tego Was gorąco zapraszamy w interesie Waszego czasopismo.

W następnych numerach miesięcznika zamierzamy omówić następujące tematy:
Nr 4, 5 (podwójny): Polskie kolędy. Nasza propaganda muzyczna. Współpraca nauczyciela w układzie i realizacji programów muzycznych, obchodów i uroczystości. Ocena pracy nauczyciela śpiewu w szkole powszechnej. Z praktyki: Metoda Tonica Do i Tonic Solfa. Wprowadzenie pisowni muzycznej w niższych klasach szkoły powszechnej. Chór szkolny (organizacja i metoda pracy). Lekcja dla klasy V, VI lub VII szkoły powszchnej.

Nr 6: Humor Chopina (na podstawie listów). Stan chórów w Polsce. Dokształcanie muzyczne nauczycieli śpiewu. Z praktyki: Muzyczne oddziaływanie szkoły na środowisko. Metoda Eitza (streszczenie). Lekcja praktyczna dla kl. I i II szkoły powszechnej.

Nr 7: O zbieraczach polskiej pieśni ludowej. O muzykę dla młodzieży. Szkolnictwo muzyczne — a nauczyciel (selekcja dzieci uzdolnionych). Z praktyki: Metoda Münnicha. Lekcja praktyczna dla kl. III szkoły powsz.

Nr 8: Polska pieśń mieszczańska. Twórzmy nowe kadry publiczności koncertowej i operowej. Z praktyki: Inscenizacja pieśni w szkole powszechnej. Światła i cienie metody absolutnej i względnej (zestawienie stron dodatnich i ujemnych).

Nr 9: Polska pieśń żołnierska. Piśmiennictwo muzyczne u nas i za granicą. Rola laika w kulturze muzycznej. Z praktyki: Czego oczekujemy od przyszłych audycyj dla młodzieży szkolnej. (K) Chór międzyszkolny (organizacja i metoda pracy).

Niezależnie od powyższych tematów każdy numer „Śpiewu w szkole" zawierać będzie następujące działy: Radio i szkoła (uwagi krytyczne i sprawozdania). Pomoce szkolne (nowe pomysły, przygotowywanie pomocy, wykorzystywanie). Ocena śpiewników i podręczników. Kronika i ruch muzyczny. Komunikaty. Dodatki muzyczne. **Konkurs** „Śpiewu w Szkole".

Temat „Chór międzyszkolny" (organizacja i metody pracy), oznaczony literą (K) ze względu na jego aktualność i konieczność zebrania większego materiału niezbędnego przy opracowywaniu tego zagadnienia, ogłaszamy jako temat konkursowy. Prosimy o przemyślane i możliwie na praktyce oparte pomysły i rozwiązania.

Termin nadsyłania prac konkursowych upływa dnia 1 marca 1937 r.

Za najlepsze opracowania tego tematu przeznacza się trzy nagrody: I — zł 20, II — zł 20, III — trzy ozdobnie oprawne roczniki „Śpiew w Szkole" lub innego miesięcznika Z.N.P. do wyboru.

Autor pracy nagrodzonej i drukowanej otrzyma ponadto normalne honorarium autorskie.

W konkursie nie biorą udziału członkowie Zarządu Głównego Z.N.P. oraz redaktorzy centralnych czasopism nauczycielskich.

Bliższych informacji w sprawie konkursu udziela na żądanie Redakcja.

SPROSTOWANIE

W n-rze 1 „Śpiewu w Szkole" zmieniono nazwisko pana Karola Guzikowskiego, autora trzech kanonów, zamieszczonych w dodatku nutowym do tego numeru, co niniejszym prostujemy i najuprzejmiej przepraszamy Szanownego Autora.

Redakcja

REDAGUJE KOMITET
REDAKTOR ODPOWIEDZIALNY: LUDWIK PAWŁOWSKI

WYDAWCA W IMIENIU ZWIĄZKU NAUCZYCIELSTWA POLSKIEGO. STANISŁAW MACHOWSKI

REDAKCJA RĘKOPISÓW NIE ZWRACA

NOWOSCI W PROGRAMIE ROZGŁOSNI ŁÓDZKIEJ

Rozgłośnie regionalne rozbudowały w sezonie jesienno-zimowym znacznie swoje programy. Zarówno Rozgłośnia Lwowska, jak też Rozgłośnia Poznańska, a także Łódzka w tegorocznym programie jesienno-zimowym idą po linii zainteresowania audycjami szerszych mas. Rozgłośnia Poznańska położyła nacisk przede wszystkim na audycje dla wsi, Rozgłośnia Łódzka poszła zaś po linii zainteresowań robotniczych. W Programie Rozgłośni Łódzkiej znajdujemy odcinki, które zezwolą na omawianie szeregu aktualnych zagadnień ze świata pracy.

Rozgłośnia Łódzka wprowadziła więc cykl felietonów, reportaży i dialogów p. t. „Ze świata pracy", omawiając wszelkie troski i zagadnienia sfer pracujących. W specjalnych audycjach omawia się sprawy spółdzielcze, społeczne oraz higienę pracy — i to właśnie też pod kątem robotnika, dla którego również nadaje się stały „poradnik sportowy".

Ruch organizacji zawodowych, społecznych na terenie Łodzi mający swój specyficzny charakter, uwzględniony został w „pogadankach społecznych" i w „pogadankach popularnych". W tych ostatnich porusza się raczej zagadnienia kulturalno-oświatowe. Niezależnie zaś od tego świat pracy ma raz na miesiąc specjalną audycję słuchowiskową, która w formie dramatycznej ilustruje aktualne zagadnienia społeczno-kulturalne.

Jeśli chodzi o inne sfery radiosłuchaczy, to należy wnioskować, że audycje muzyczne i literackie w sezonie jesienno-zimowym, uda się również rozbudować, zwłaszcza program muzyczny, który na terenie łódzkim ma dość duże możliwości. Przewidziane są w miesiącu cztery koncerty muzyki żywej.

Audycje literackie poświęcone będą literatom łódzkim, zwłaszcza prozaikom, przy czym uwzględnione będą utwory o nurcie społecznym. Charakter przemysłowy środowiska znajdzie swoje odbicie w „pogadankach gospodarczych".

W ogólnopolskim programie muzycznym Łódź będzie reprezentowana przez Łódzką Orkiestrę Salonową, Orkiestrę Filharmoniczną, transmisje muzyki tanecznej z „Ziemiańskiej" oraz szereg recitali poważnych solistów.

Specjalnym punktem Rozgłośni Łódzkiej w programie ogólnopolskim będą koncerty chórów, których poziom artystyczny jest bardzo wysoki.